DE GRUYTER

Carlos Dimeo-Álvarez

ALGUNOS «ANIMALES FEROCES» EN EL TEATRO VENEZOLANO

TEATRALIDAD DE LA VIOLENCIA EN LA DRAMATURGIA DE LOS 70 EN VENEZUELA

MIMESIS ROMANISCHE LITERATUREN DER WELT



Carlos Dimeo-Álvarez

Algunos *animales feroces* en el teatro venezolano

Mimesis

Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 98

Carlos Dimeo-Álvarez

Algunos *animales feroces* en el teatro venezolano

Teatralidad de la violencia en la dramaturgia de los 70 en Venezuela

DE GRUYTER

Este libro se presenta como parte del proyecto de investigación VEGA núm. 1/0655/21 «Zvieratá na scéne. Animálnosť v teoreticko-kritickom, lingvistickom, literárnom, audiovizuálnom a scénicko-performatívnom kontexte [Animales en la escena. Animalidad en contexto teórico-crítico, lingüístico, literario, audiovisual y escénico]»

Evaluadores: Prof. Dr. Ottmar Ette (Universidad de Potsdam), Mgr. Eva Reichwalderová, PhD (Universidad Matej-Bel)

ISBN 978-3-11-079591-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-079593-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-079615-5
ISSN 0178-7489
DOI https://doi.org/10.1515/9783110795936



Library of Congress Control Number: 2022940861

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at http://dnb.dnb.de.

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Dedicatoria

Los que me conocen de cerca saben que soy argentino, y como tal quiero mucho a mi país. Pero no lo quiero únicamente por razones de origen o nacimiento, o porque viví allí hasta los primeros años de mi adolescencia. En realidad, son muchas otras cosas las que me siguen uniendo a él. Yo podría decir de Argentina muchas cosas, pero una esencial fue que me introdujo en la vida y en el mundo. Del mismo modo me dio otras cosas fantásticas de la existencia, del pensamiento, de mis formas de ver y de sentir.

Otra parte esencial de mi vida ha sido el teatro, con el que en Argentina di mis primeros «alta en el cielo. . .». Si estamos de acuerdo con que de pronto uno se da cuenta de que hay un lugar en este mundo, yo diría que para mí hay dos . . . o más quizá, pero en principio Argentina y Venezuela. Por ello este libro es un poco mi pensamiento de vida como argentino, pero también como venezolano, porque al fin y al cabo soy las dos cosas, y porque nace de una transición entre dos países, entre dos culturas infinitas. No obstante, esa diversidad, esa escisión perenne, quiero dedicar muy especialmente este libro a los hacedores y creadores de teatro en Venezuela. Lo hago porque, si Argentina me dio la primera parte de mi vida, debo decir también que Venezuela me ha dado la otra gran parte de ella; y la que he vivido en este mundo, así como también en el teatro. Así pues, si Argentina me dio un lugar en «mi vida en el arte», Venezuela me otorgó como su propio don, el otro gran lugar, la otra gran parte de esa, de esta, vida en el arte. Vivencia, vivificación del arte del teatro que en este caso ha sido absolutamente casi toda mi completa otra vida. A todos los que de un modo u otro han hecho posible este libro con sus voces, sus palabras y sus almas, mi más infinito agradecimiento y dedicatoria. . .

https://doi.org/10.1515/9783110795936-202

Índice de contenidos

Tercera parte: **Dramaturgia de los setenta en Venezuela**

1 Prefacio: Breve nota para Isaac Chocrón

Quizá, en cierto modo, le deba este libro a Isaac Chocrón, no tanto porque él mismo en especial haya impulsado el aliento para que fuera escrito, aunque estoy seguro de que, si hoy viviera, así lo haría; sino porque, si algo se refería al teatro y en concreto a su estudio, tuvo siempre la sabia conciencia y el ímpetu de su pasión por este, para estimularlo y alentarlo.

En efecto, vivió para el teatro y podríamos agregar que el teatro vivió para él. Sin embargo, cuando yo le conocí personalmente, aún no estaba en mí que me iba a tomar la tarea de encauzarme por el camino de la investigación teatral, siempre me impulsó a hacerlo. Le debo este libro y quizá los libros futuros, porque la pasión por la escritura y el pensamiento le fascinaban a Chocrón. El fragmento del título de este libro se le debe al homónimo que lleva su propia obra *Animales feroces*.[1] La puesta aquí es el excedente (dicho en el sentido psicoanalítico del término) de la extrema profundidad conque Chocrón ahondó su dramaturgia dentro del contexto del teatro venezolano, y a través de la cual logró plasmar, como pocos, el sentido de una época y de una estética. Por supuesto que la estética de la que hablamos no fue suya únicamente, sino que perteneció a toda una generación.

No obstante, este no es un libro sobre el teatro y la dramaturgia de Isaac Chocrón. En esa tarea titánica que sería analizarlo y estudiarlo otros se me han adelantado. Primero, Carmen Márquez Montes con su libro *La dramaturgia de Isaac Chocrón: experiencia del individualismo crítico*,[2] y posteriormente Leonardo Azparren Giménez con el libro *Isaac Chocrón: la vida requisada*.[3] Ambos estudios de muchísima revisión crítica, estudios complejos y por supuesto difíciles de superar hacen que un trabajo teórico sobre la dramaturgia de Isaac Chocrón deba esperar aún otro tiempo.

Con la idea de «animales feroces» solo queremos afirmar que el título de este libro no es pues una referencia que haga mención directa a la obra o dramaturgia de Chocrón. Comprendemos que la obra del dramaturgo venezolano condensa una poderosa metáfora de lo que era Venezuela (y probablemente de lo que es). El concepto «animales feroces» no solamente encierra el poder de

---

1 Isaac Chocrón: *Animales feroces*. Caracas: Editorial Grafos 1963.

2 Carmen Márquez Montes: *La dramaturgia de Isaac Chocrón: experiencia del individualismo crítico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela – Facultad de Humanidades y Educación/ Comisión de Estudios de Postgrado 2000.

3 Leonardo Azparren Giménez: *Isaac Chocrón: la vida requisada*. Caracas: bid & co. editor 2012.

https://doi.org/10.1515/9783110795936-001

esa «seña» a la que nos acostumbró Chocrón con sus distintos textos, sino que sirve para reflejar el periodo que se va a estudiar. Porque al fin y al cabo en los setenta aparecieron los «animales feroces» del teatro venezolano.

Es importante, sin embargo, destacar que a la luz de hoy y de lo que desemboca en el teatro latinoamericano, no era menos de esperar que la dramaturgia y el teatro venezolano en sí mismo estuviera convocado a vivir esa experiencia de amplia significación. No fue una situación fortuita. La singularidad que apareció (y desapareció) en la escena, proyectaba el desarrollo cultural de una época, la evolución de los escritores en la que algunos quedaron solapados, y en la que otros sobresalieron de forma inesperada y con un gran auge. Proyectó también sus tiempos de vida, sus creencias, sus ideas, y entre muchos otros, sus anhelos y sus deseos.

La complejidad y la dimensión (en proporciones nunca vista) que ofrecieron los teatreros, su capacidad para arriesgar todo o casi todo fue la muestra palpable de un modo de concebir la vida misma y de las formas de polución de una concepción cultural, un modo de teatro, una teatralidad. Tanto, como aquel barquisimetano[4] de nombre Amábilis Cordero,[5] que a principios del siglo XX emprendió un proyecto cinematográfico y creó los «Estudios Cinematográficos Lara», estudio en el que filmó e hizo una gran parte de sus películas. De manera pues que en especial serán los dramaturgos, los que en muchos casos también abordaron la dirección escénica y que lo hicieron con bastante destreza, a quienes queremos definir como los *animales feroces*.

Por supuesto que con esta obra Chocrón se refería a otro tipo de personas y de situaciones humanas. Los humanos a veces somos precisamente aquello que enuncia el texto del dramaturgo judío-venezolano: unos *animales feroces*. Sin em-

4 Gentilicio de los nacidos en la ciudad de Barquisimeto, Estado Lara Venezuela.

5 Mariluz C. Dale: *Amábilis Cordero, pionero del cine nacional*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República 1983. Amábilis Cordero (1892–1974), cineasta, fotógrafo, pintor, poeta, músico, guionista y pionero del cine venezolano, larense, diseña y dota con equipos traídos del exterior su recién fundada empresa «Estudios Cinematográficos Lara», ubicados en la Carrera 19 con Calle 44, Barquisimeto, estado Lara. Cordero realizó simultáneamente a la construcción de su estudio en el mismo año la película «Los Milagros de la Divina Pastora». Su filmografía incluye *Alma Llanera* (1932); *La cruz de un ángel* (1929); *Amor y fe a la Divina Pastora* o la *Pastorcita de los Cerros* (1931); *La tragedia de la Escuela Wohnsiedler* y *La Venezuela* (1933). Filmó varios cortometrajes y murió sin terminar su tercera película en plena juventud. Sus largometrajes y cortos fueron proyectados con éxito en el país y en Curazao, Aruba y Colombia. Compárese con: Azier Calvo: «1928 ‹Estudios Cinematográficos Lara›, Barquisimeto, Estado Lara». Ediciones FAU UCV 2018. https://fundaayc.wordpress.com/2018/11/08/1928%E2%80%A2-estudios-cinematograficos-lara-barquisimeto-estado-lara/ [Consultado el 30 de marzo de 2021].

bargo, se desprende del título de aquella obra ya que se expone, la sagacidad, la capacidad de comprender lo veraz, la profundidad para observar con detalle, que tuvo el dramaturgo venezolano, para ver y analizar a la Venezuela de su momento. Todo ello desde lo más hondo de sus raíces, cuestión que ahora nos permite también mirar en retrospectiva uno de los periodos más importantes de la historia del teatro en Venezuela, por lo menos en lo que al siglo XX se refiere.

A pesar de ese alcance y la significación que la dramaturgia chocroniana tuvo y tiene, hecho que hoy nos ofrece la oportunidad de actualizarla a partir de este título, muchos se atrevieron a referirse al teatro de Isaac Chocrón, como uno que fue escrito para una cierta «elite», afirmando que sus textos dramáticos conformaban un teatro que no fue para «todos», sino únicamente para un muy pequeño grupo y sector de la sociedad venezolana y más concretamente de la que se circunscribía a Caracas y sus allegados. En realidad, todos sabemos muy bien que nunca fue así, y que quienes así lo tildaron lo hicieron con cierta inquina sin razón de ser. Efectivamente, nada estuvo más lejos de esa afirmación. La verdad es que Chocrón, siendo muy honesto consigo mismo y a la vez con su público, sus lectores, afirmaba de forma tajante que él no podía escribir sobre un «mundo» y un «universo» en el que no había vivido y que desconocía. Por lo tanto, sus personajes estaban donde él estaba, y en el lugar donde precisamente debían estar. Chocrón comprendió hondamente, la vasta y profunda deriva cultural de Venezuela y de los venezolanos, ese malestar en la cultura que históricamente aqueja al país, incluso hasta hoy día. Chocrón «derivó» como si se introdujera en una cuenca infinita, ese *sino* que habilita una serie mudada de actos, pautas que conectan,[6] vínculos *deseantes*, etc. Pautas, vínculos, deseos, expresiones sintomáticas que hacen de la realidad de Venezuela, el caribe continental, una complejidad[7] en sí misma.

En todo caso, más allá de las diferentes disputas, el dramaturgo venezolano siempre estimuló el hecho de que se estudiara el teatro. Él creía en la necesidad de hacerlo y con conciencia. Habilitando sus palabras y tomándolas al pie de la letra, este libro apunta a buscar a fondo y en lo más hondo de una teatralidad a la que, en realidad, nos atreveríamos a decir, se le conoce bastante poco, o que en todo caso no ha tenido para sí una rigurosa metodología de análisis. El libro, este libro *Algunos animales feroces en el teatro venezolano* es una apuesta por explicar la «década bisagra» que impulsó la gran dramaturgia venezolana y junto con ella toda su teatralidad.

---

6 Gregory Bateson: *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu [2]1993.
7 Carlos Reynoso: *Modelos o metáforas: crítica del paradigma de la complejidad de Edgar Morin*. Buenos Aires: Editorial Sb 2009.

2 Introducción: sobre la investigación del teatro venezolano

Uno podría pensar (y es lo que generalmente se sugiere) que el teatro venezolano se investiga poco, o en todo caso no se dice mucho en torno a él. No obstante, a raíz de este libro hemos descubierto que fuera de los tradicionales y conocidos investigadores que llevan a cabo la labor teórica hoy, los foráneos podrían ser bastante exiguos. Pero en realidad no es así. Hay muchos más interesados de los que podamos suponer. De tal manera que durante el proceso de recopilación de información para este libro me he topado con un buen número de trabajos que no solamente son dignos de mención, sino que en cierto modo han marcado el rumbo de la idea primigenia del mismo. Lo han hecho porque a partir de sus lecturas la intervención teórica que ahora pretendemos tiene una fuente más nutrida y se sustenta con diferentes ideas que queremos poner a discutir, a entablar (en el mejor sentido de Bajtin) un diálogo. En algunas ocasiones el rumbo ha cambiado gracias a ellos, en otras se ha forjado (en el silencio de la lectura) un debate, una pulsación en que la decisión «tira para un lado» o «tira para el otro» dependiendo sea el caso. El asunto es que, de una manera u otra, esas investigaciones han aportado al ya complejo mundo teatral una singularidad que, de haberlas hallado mucho antes, el camino obviamente hubiera sido otro. Pero el problema aquí no es este, sino que, de otro modo, se trata de determinar con precisión la dimensión que adquirió la década de los setenta en el teatro venezolano. Una década que tuvo tal ímpetu y fuerza que se extrapoló de sus propios fueros, y se extendió en tiempo y espacio llegando a tener resonancias hasta hoy día. Es Leonardo Azparren Giménez quien ya en un artículo escrito en la revista Tramoya de México apuntaba: «La década de los setenta sacó al teatro venezolano del anonimato. La dramaturgia y la puesta en escena de esos años, juntos con el Festival Internacional de Teatro de Caracas y la diáspora del teatro latinoamericano, operaron el cambio».[8]

Antes de continuar es necesario hacer una salvedad. Estamos ante un trabajo teórico, este no es un libro ensayístico, aunque de vez en cuando pueda adquirir ese tono. Así que hay un rigor metodológico y referencial que es fundamental para la existencia del libro en sí mismo. La aclaración no es inocua tomando en cuenta dos aspectos centrales. Primero, aclarar al lector con qué exactamente se va a encontrar en la lectura. La lectura teórica a veces puede

---

8 Leonardo Azparren Giménez: Los setenta: contexto crucial en el teatro venezolano. In: *Tramoya* 826, 34–35 (Enero-Junio 1993), p. 93.

https://doi.org/10.1515/9783110795936-002

resultar «farragosa» sobre todo si no se tiene, desde el principio una idea preclara de hacia dónde vamos, dicho en otra forma, la dirección del trabajo. Claro, en este caso se trata del ¿qué vamos a leer? En segundo lugar, obviamente no es lo mismo (es de común acuerdo y es sabido por todos) que un ensayo literario y libre, no tiene las mismas características que un trabajo teórico. Sin embargo, queremos explicar que el hecho de que sea un trabajo teórico, no invalida abordajes en dónde la experiencia creativa pueda ser de importancia para el texto. En ese sentido, creemos en las derivas teóricas de Paul Ricoeur sobre la «metáfora viva»[9] o las que Jorge Luis Borges también habló muy ampliamente en seis conferencias dadas en Oxford y que publicaron en formato libro conocido bajo el título de *Arte poética*.[10]

Yo soy de los que creen que el texto teórico también puede ser creativo, y como hemos hablado de Ricoeur, y nos acogemos a la idea borgiana de que al final todo es metáfora, el texto que presentamos acoplará los razonamientos (o cuando menos lo intentará) con una palabra que pueda ir más allá del simple decir de sí misma. Aunque la palabra nunca «dice» nada de forma «simple», necesariamente creemos que resulta imprescindible acotarlo, así el lector sabrá a qué atenerse en la lectura.

En conclusión, este es un libro teórico en el que se pretende analizar y estudiar una serie de hipótesis e ideas que concluyan en la explicación y el sistema de referencias del teatro venezolano durante la década de los setenta. Por otra parte, no solamente el desarrollo y estudio de los setenta en el contexto teatral, sino también determinar por qué el concepto dominante de la estética durante esta década se conformó de acuerdo con lo que hemos definido como «episteme de la violencia».

Por último, se debe entender que los 70 fueron auge y caída de sí mismos. Con el término de la década se daba por culminado un proceso histórico que, al menos en campo del teatro, iba a ser considerado uno de los más fructíferos del siglo XX. Sin embargo, la propia estética que forjaron los creadores teatrales durante esa década se perfiló en deriva[11] y parecería que truncaban su desarrollo. La dinámica que se forjó a partir de los ochenta fue de ruptura total con el modelo anterior. Es como si las teatralidades que surgieron en los setenta no hubieran sido reconocidas por los nuevos autores de la generación siguiente. Dicho de otro modo, esa falta de afirmación que los ochenta impuso a aquellos daba por sentado que el teatro de los setenta había socavado su propio fin. Con

---

9 Paul Ricoeur: *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis 1977.
10 Jorge Luis Borges: *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona: Crítica ²2000.
11 Jacques Derrida: *La diseminación*. Madrid: Fundamentos 1971.

lo cual, la teatralidad de los ochenta se mostraba como si fuera un modelo diferente. El modelo que iba a surgir de los nuevos autores y dramaturgos se distanciaba o se apartaba totalmente del anterior, era un modelo que rompía con las continuidades y que negaba esa estética en todas sus formas y sentidos, hecho que a la vista de una percepción «ingenua» le haría pensar que nada de lo anterior había existido en la escena venezolana.

Inicialmente como se podrá ver en la sección precedente la idea surge prácticamente del hecho propiamente empírico. También es importante hacer notar que nos referimos a trabajos pura y estrictamente teóricos, no a los textos que han llevado los críticos porque estos son de otra índole, que indudablemente aportan información valiosa y clave, pero que no llegan al campo de la teoría pura.

Primera parte: **Deconstrucciones teórico-críticas para un estudio del teatro venezolano**

3 Marcos y estructuras teóricas

3.1 Principios teórico-metodológicos

Los fundamentos teóricos de este estudio se establecen sobre la base de una línea teórico-descriptiva a partir de la cual se trata de tener un acercamiento crítico en profundidad con el objeto de definir el contexto estético que dejó una década en el teatro venezolano, como ya se sabe nos referimos a la década de los 70.

Los setenta fueron en términos de la producción teatral venezolana, la década más importante de todo el siglo XX. Dejó como resultado una vasta producción teatral que no tuvo parangones con otros momentos fundamentales en la historia del teatro venezolano. Así, a los setenta, se los puede considerar, desde muchas y múltiples perspectivas, el mejor periodo de todo el siglo y probablemente (sin desmerecer a los otros) también el más potente. Aunque no se desarrolló de manera aislada y dejó sus huellas muy marcadas en la historia estética del país, es forzoso estudiarla casi como si esta fuera una unidad monolítica. Más allá de esa significación, y aunque evidentemente fue la década del gran auge del teatro venezolano, también se puede afirmar que lo fue de la caída.

Con todo lo que esto implica, ya se analizará en el libro, los setenta fueron no solo diez años de producción teatral, sino también diez años que se pueden calificar como descontrolados, abruptos, insospechados en sí mismos. Entiéndanse estos excesos, estas desmesuras, en el mejor sentido de la palabra. Es cierto que los extremos nunca son buenos, sin embargo, aquí beneficiaron y perjudicaron al teatro de muchas formas, incluso no sería exagerado decir que de casi todas las formas. Lo hicieron a tales niveles, que como era de esperar, repercutieron en todos los ámbitos escénicos afectando a toda la teatralidad llegando incluso hasta la de hoy en día. Su influencia no se debe solo a su resignificación histórica, sino también a la transformación que las obras y el teatro produjeron. Pero, ese exagerado contraste que dio como resultado muchos y múltiples excesos, también mitigó, hasta casi sin dejar huella de sí mismo la producción estética de aquellos años. El esplendor de los setenta vio surgir su decadencia total debido a aquellas desmesuras. Si alguien supone esto como parte de una crítica, pues en cierto modo lo es. En realidad, más que una crítica, se trata de la reflexión que esa teatralidad nos convoca. Porque está en la huella de un pasado, que se vuelve historia, pero que todavía es capaz de ofrecer al panorama del presente, una imagen de lo que es el teatro. Los setenta fueron el reacomodo de los discursos sociales y políticos, reinventados una y otra vez «míticamente» en el imaginario del venezolano y expuestos de común sobre la escena.

https://doi.org/10.1515/9783110795936-003

La debacle que sufrió el teatro después de esta década no fue producto únicamente de lo que sus hacedores promovieron durante su transcurso. Intervinieron en ella una serie de factores de diversa complejidad que llevaron al teatro y a sus diversos modos de teatralidad a sufrir esa pérdida. Fueron parte de un modo de la cultura que afectó a la percepción de una base muy sólida gestada no específicamente en los setenta, sino mucho antes, que comienza, aproximadamente, en la década del treinta. Sin embargo, una pregunta, que de modo inherente surge del enunciado anterior, trata de comprender, si las bases de esa novedosa teatralidad en realidad fueron tan sólidas como para que se diera el hecho de que no se mantuvieran a lo largo del tiempo. Los interrogantes que se desprenden de allí ponen de relieve aspectos fundamentales y de suma importancia para conocer cómo fue posible, a pesar de esos conflictos, que el teatro de los setenta se erigiese (con sus contradicciones y todo) en la gran década del siglo XX. Así, los interrogantes nos dan el punto de partida del análisis. En consecuencia, las preguntas que aparecen en primer orden son ¿Por qué las propuestas se dispersaron y desaparecieron tan rápidamente y casi en su totalidad exactamente al término de los años setenta? ¿Qué fue exactamente lo que cortó ese hilo conductor? O para decirlo en términos de Gregory Bateson ¿Qué fue lo que flanqueó la «pauta que conecta»?[12]

Lo que trajo el devenir de los ochenta y los noventa fue magro. Si el teatro tuvo la capacidad de articular un modelo poético durante casi todo un siglo, si es que realmente fue así ¿Por qué esas epistemes (de acuerdo con nuestra propuesta) se fragmentaron y se desconectaron de las otras? Responder a ello no es la cuestión central de este trabajo, sin embargo, este problema se refleja en el centro mismo del debate y surge de él. Incluso si las conexiones superaron ese límite secular y se engarzaron con sus predecesores del siglo XIX, a pesar de que Venezuela nunca tuvo el flujo de otros países de América Latina (léase Argentina, Uruguay, Brasil), ¿Por qué las estructuras se disiparon y se perdieron en medio del contexto? Es como si no hubiera habido ni un antes, ni un después del ciclo 1970–1979. Es por ello por lo que hemos decidido que el espectro de estudio de este libro se debe extender hasta llegar incluso al teatro de la llamada «década perdida» (las dos últimas décadas del siglo XX), y agregar además un acápite dedicado a lo que hemos definido como «Teatro de la Revolución», si es que podemos afirmar que ha habido algo como tal.

No se puede entender esa dimensión de «teatro total», o, mejor dicho, esa dimensión de un teatro que quiere alcanzar una totalidad, un teatro que abarcó

12 Bateson, *Espíritu y naturaleza*.

toda la década del setenta casi de forma taxativa,[13] sin comprender lo anterior y lo posterior de esta. Mirar a los setenta obliga pues a hacer una lectura de los ochenta y los noventa, pero necesariamente también una que tiene sus inicios prácticamente en los años treinta y se extiende hasta los sesenta.

El tema central que ejerció y aún ejerce su poder de dominación en todo el espectro incluso tanto de la literatura, así como del teatro (durante el siglo XX y lo que va del XXI) es la violencia. Es esta tesis, la que remarcada en esta década aparece por doquier una y otra vez, repitiéndose *ad infinitum* como si fuera un fractal.

De manera que, consideramos a los setenta como una serie infinita de fractales dramáticos en el que la repetición es a su vez distinta, y una consecutiva de la anterior. Aunque parezca una idea descabellada apuntamos desde el mismo concepto a tratar de comprender de qué manera la innumerable secuencia de textos y puestas en escena, en las cuales se repiten personajes, estructuras, situaciones dramáticas, tiempos, textos, voces, características, etc., pueden provocar a la vez una variedad tan inmensa, como las que en ese periodo se presentaron. La teoría del fractal nos sirve para explicar esa forma, así como también la dimensión que en tiempo y espacio permitió a la episteme de la repetición (los fractales dramáticos) sostenerse hasta definirse como un canon. Si vemos el conjunto en una sola parte, vemos la fragmentación solo de esa pequeñísima parte. Pero la diversidad de fragmentaciones «escénicas», es decir los fractales dramáticos, forman en el conjunto, la diversidad teatral de los años setenta. Si los aislamos, son solo fragmentos de un teatro, pero si los ponemos en conjunto, la diversidad construye ese monolito que fue la Década de Oro del teatro venezolano, los setenta. Igualmente, de esa construcción teórica de los fractales se deriva el concepto del método de las epistemes que usaremos para explicar el desarrollo de los diversos modelos de teatralidad que provinieron desde el siglo XIX y se extendieron hasta el siglo XXI. Es desde ese conglomerado de tiempos y estructuras desde el cual la episteme nos da cuenta de la fuente y el origen (en este caso especial) de una teatralidad.

En consecuencia, hay dos líneas de trabajo a través de las cuales se desarrolla la investigación. Estas dominan, en primer término, el espectro de evolución de los diversos modos escénicos que surgieron a lo largo del siglo XX; y en

13 Queremos destacar la precisión con que la década actuó, aunque evidentemente hubo un sistema de relaciones, pautas que conectaron (ibid.) a la década anterior con la siguiente. La de los setenta fue (a nuestro parecer) un solo bloque que empezó con una gran precisión exactamente en el año de 1970 y terminó del mismo modo, exactamente al final de 1979. Después vinieron las proyecciones de esas dramaturgias en las décadas subsiguientes que hemos definido como fractalidad.

segundo término explican de qué manera se implementaron esos modelos. El concepto de episteme marca una línea de acción teórico-práctica que supone el fundamento o las bases de un modelo teatral. Los fractales dramáticos definen el tema central alrededor del cual surge o se presenta una episteme. En este caso tenemos las epistemes dramáticas que fundaron un teatro y los fractales dramáticos que crearon un sistema de repetición fijando una determinada particularidad, especialmente en los setenta. En un tercer conjunto se analizará y presentará el desarrollo de las tres modernidades teatrales en Venezuela.

En el capítulo intitulado «Dos modernidades en el teatro venezolano (César Rengifo: *La Esquina del Miedo* y Rodolfo Santana: *Mirando al tendido*)»[14] que aparece en el libro *El resplandor de las sombras*[15] hemos puesto en marcha la definición de una categoría y hemos analizado el tema de la primera y la segunda modernidad. Allí se pone de relieve la idea de que durante el siglo XX la llamada *modernidad teatral venezolana* está representada por dos momentos: el primero de ellos hacia la década de los cincuenta (dominado por la presencia de «César Rengifo»[16]) y el segundo al final de la década de los ochenta, resignificado fundamentalmente en la dramaturgia de Rodolfo Santana. Para ser más precisos, debemos centrarnos en el año 1987 cuando Santana escribe la pieza *Mirando al tendido*.[17] Así, dejamos en claro cuál fue el modelo de desarrollo de la teatralidad surgida desde la década de los cuarenta hasta los ochenta. Ese segundo tiempo dramático-teatral representó a una teatralidad que en transición actuó de manera más «sosegada» que la anterior, la de los setenta.

En consecuencia, lo moderno en el teatro venezolano junto a su modernidad, no puede ser pensado como una estricta unidad monolítica, porque desde siempre estuvo fragmentada. En una Primera (Gramcko – Rengifo) y Segunda (Santana); a pesar de ello tampoco son dos modernidades solidimentadas en el fundamento de la razón epistémica, sino en su lugar opuesto, es decir en el quiebre de las posturas estéticas que acompañados por Zygmunt Bauman podríamos también clasificar de «modernidad líquida».[18] Primera y Segunda (los nombrados y Santana), dos epistemes de un mismo fundamento enlazadas por

---

14 Carlos Dimeo: «Dos modernidades en el teatro venezolano (César Rengifo: *La esquina del miedo* y Rodolfo Santana: *Mirando al tendido*)». In: *El resplandor de las sombras*. Maracay: La Campana Sumergida 2006, pp. 105–122.

15 Carlos Dimeo: *El resplandor de las sombras*. Maracay: La Campana Sumergida 2006.

16 Más adelante explicaremos el desarrollo de las dos modernidades.

17 Rodolfo Santana: *Mirando al tendido: y otras obras de Rodolfo Santana*. Caracas: Banco Central de Venezuela 1987.

18 Para una comprensión más clara del concepto de «modernidad líquida», véase: Zygmunt Bauman: *Modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2003.

una fase intermedia. En consecuencia, este orden nos proyecta sobre tres puntos de inflexión que en realidad se deben comprender como un solo bloque. De este modo, la clasificación que habíamos hecho en *El resplandor de las sombras* no correspondía de forma precisa con esa teatralidad. De modo que, la nueva clasificación de las dos modernidades en el teatro venezolano se presentaría de la siguiente forma:

1. La primera modernidad no partiría de César Rengifo únicamente, sino que debía incluirse allí a Ida Gramcko. De manera que en vez de estar representada en un solo autor tendría que ajustarse como mínimo a esta dupla. (Ida Gramcko – César Rengifo).
2. Se sostiene que la segunda modernidad se mantenía en la figura del dramaturgo Rodolfo Santana a través de su pieza *Mirando al tendido*, por representar este a partir de ese texto, el «continuismo» y desarrollo de un proceso dramático, así como de escritura teatral que se correspondería con las líneas del proyecto social e histórico de honda significación en el campo cultural venezolano.

No obstante, no habrá que entender o comprender a la modernidad en el teatro venezolano como el concepto enclavado en el fundamento de su razón epistémica, la primigenia «razón moderna». Sino en otro sentido, se la debe asumir en el centro del quiebre de las posturas estéticas, que, de acuerdo con Zygmunt Bauman, se clasificaría de «modernidad(es) líquida(s)».

La primera y la segunda modernidad (los nombrados y Santana) surgieron de una modernidad endeble, quebrada siempre en su propio fundamento. Surgieron de una deriva cultura que fue débil, transparente, y que perteneció a una «poética del tanteo», la apuesta de proyecto estético que surgió sin teoría. Esto equivalió a que las llamadas modernidades teatrales venezolanas no se corresponderían exactamente con el fundamento de la episteme de la razón moderna hegeliana. Dicho de otro modo, fue un orden creado a partir de un desorden. Los puntos de contacto que surgieron de ambas modernidades se conectaron de modo muy transparente, hecho que casi nos impidiera detectar que entre Gramcko, Rengifo y Santana se desarrollaba el hilo conductor de un modelo y proyecto teatral sostenido. Ambas modernidades (primera y segunda) se enlazaron a través de una fase intermedia, hecho que sostuvo a esa teatralidad sobre tres puntos de inflexión que en realidad deberían ser comprendidos como uno solo.

En aquellos estudios tempranos (los de *El resplandor. . .*) concebí a la modernidad desde una perspectiva temporal, como tiempo. No obstante, se puede

ver ahora, precisamente con el quiebre definitivo de la «razón moderna»,[19] del modo moderno de pensar,[20] que ese concepto entendido como tiempo y no como época, no se adecuaba a lo fue el escenario previo para el desarrollo de una teatralidad, al que siempre se le escamoteada su lugar de representación, o bien se le camuflaba hasta hacerlo invisible. El teatro venezolano sufrió un proceso de *diseminación*[21] sostenido por la idea de que los discursos teatrales no se correspondían con la realidad de un país. En cierto sentido la modernidad teatral venezolana se difuminaba, se fragmentaba, producto de entender de ese modo a la Modernidad. Si sostenemos la premisa de que la modernidad es un tiempo y no una época, un modo de pensar, entonces a la modernidad teatral venezolana no se la podría concebir como el marco de un proceso de transformación de las epistemes del teatro, no se lo hubiera podido interpretar como a un teatro que cambiaba sus sedimentos y sus bases.

Es por ello por lo que resulta imprescindible reasumirla no ya como un tiempo, como una temporalidad, sino como una cuestión epocal y, sobre todo, en palabras de Jesús Puerta, de sistema.[22] Fue por ese rechazo a la estructura, a

---

19 Aunque refiriéndose al campo de la educación será Rigoberto Lanz quién nos aclare el sentido del concepto de razón moderna. Lanz escribe: «Quisiera sostener claramente que el concepto de ‹educación› fundado por la Modernidad, el único concepto de educación que vale la pena discutir, está en bancarrota. La educación es una hija privilegiada de la razón Moderna. La educación es hija de la ciencia, la educación es hija del concepto de progreso. La educación es hija del sujeto histórico. Sin estos conceptos matrices la idea de educación no tiene sentido. Educación es el modo como la Modernidad entendió la forma de reproducir una cierta idea de la razón occidental, de la razón Moderna; de la razón del progreso, de la historia centrada, del progreso que viene, de la técnica convertida, digamos, en materialización de la ciencia. En fin, toda una constelación conceptual y categorial, sin la cual la idea de educación se desvanece», véase en: Rigoberto Lanz: «El arte de pensar sin paradigmas». In: *Enlace* 4, 3 (2007), p. 96. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152007000300007&lng=es&tlng=es.

20 Ibid.

21 Jesús Puerta: *El zoológico de Nietzsche*. Ecuador: Centro de Estudio Sociales de América Latina 2021.

22 El planteamiento de «sistema», de esa «razón sistemática» lo hemos tomado de Jesús Puerta (véase *El zoológico de Nietzsche*) a partir de la cual plantea: «¿Será que la obra nietzscheana es sólo un cúmulo de intuiciones casuales, circunstanciales, a medio camino entre la poesía y la filosofía, hechas sin intención de sistematizar una doctrina? Lefebvre considera que los textos de Nietzsche juntan la poesía y la filosofía. Ya hemos dicho que el propio Nietzsche manifestó, en varios aforismos, su rechazo a ser considerado un nuevo sistemático. Acusaba al «espíritu de sistema» (alude, claro, a Kant y a Hegel, sobre todo) de «falta de honradez» (o de probidad, en otras traducciones) ¿Cómo superar las contradicciones de sus escritos? ¿Debemos, de entrada, por método, suponerle una coherencia al texto, atribuírsela al autor, o asumir una invalidación por la vía de la incongruencia? ¿A cuenta de qué atribuir el

la sedimentación del sistema[23] que la teatralidad moderna venezolana vio soslayada su propia dimensión. Basta con leer al teatro de Ida Gramcko y de César Rengifo para desmentir la tesis de que el teatro venezolano fue un teatro poblado de simplezas y continuidades. Autores como Gramcko y Rengifo desempolvaron las mecánicas del costumbrismo y el realismo de los años cuarenta y cincuenta (tal como se podría ver en el propio *Teatro para leer* de Aquiles Certad) y perfilaron una teatralidad cónsona con el carácter idiosincrásico del venezolano.

Este fue un teatro de rupturas, pero también de crisis sostenidas, tantas como incluso ha habido en la historia de Venezuela. La modernidad teatral venezolana surgió primero de los cambios producidos en las formas de escritura. Si nos remitiéramos solamente a comprender la modernidad como «tiempo» (como entonces lo hicimos en *El resplandor. . .*), tendríamos que ubicar a la modernidad del teatro venezolano en una única y pura esfera cronológica; y si bien en el caso de la dramaturgia este aspecto juega un papel preponderante, no da de sí lo que realmente queremos reflejar. Los enunciados Primera modernidad y Segunda modernidad no son en sí mismos el reflejo de la episteme Moderna en la teatralidad venezolana. Los cuarenta y los cincuenta no cambiaron únicamente los modos de escribir, sino que moldearon el devenir de las nuevas estéticas, las que arrojaron como resultado la década de los setenta. En este sentido, si queremos precisar este desarrollo en un esquema inicial simple (bastante resumido por lo demás) nos quedaría de esta forma:

1. Ida Gramcko ↔ César Rengifo (primera modernidad).
2. Román Chalbaud ↔ Isaac Chocrón → José Ignacio Cabrujas (transición y enlace a la segunda modernidad).
3. Toda la dramaturgia y el teatro de los años setenta.
4. Rodolfo Santana (segunda modernidad).

Como corolario de este aspecto, lo que se pretende al adoptar la idea de una modernidad teatral enmarcada en la razón epistémica, es que a ese teatro se lo

---

crédito de una presunta coherencia? ¿Son estas, sólo contradicciones lógicas, que anularían el contenido mismo de sus enunciados, o tensiones dinámicas, propias por lo demás de casi todos los autores (y mientras más extensa la obra, más patente) que indican cambios, evoluciones, énfasis momentáneos debidas a la circunstancia de la polémica concreta a la que debemos referir para entenderlas, o, también podrían ser, llamadas de atención acerca de la complejidad específica del pensamiento del autor?», In: ibid., p. 17.

23 Nuevamente en el sentido de Puerta In: ibid.

debe considerar en cuanto «modo de pensamiento».[24] Como resultado de esta modulación entre dos aspectos (razón epistémica y modo de pensar) la modernidad teatral en Venezuela representó la revelación de un nuevo modelo de escritura teatral y de un marco de teatralidades sustantivas llevadas a la escena. Ahora bien, la idea de primera modernidad, fase intermedia y segunda modernidad es solamente una nomenclatura o clasificación que nos permite aclarar el desarrollo de los fundamentos teórico-estéticos del teatro venezolano en el conjunto de las últimas seis décadas del siglo XX.

La modernidad teatral venezolana surgió del teatro que escritores como Julio Planchart, Arturo Uslar Pietri, o incluso el mismo Miguel Otero Silva escribieron. Si queremos de ellos asumir una modernidad, aún una modernidad teatral, debemos decir que la tomaron de un modo distinto, porque, aunque escribieron teatro raramente estuvieron cercanos al propio quehacer teatral. En la mayoría de los casos fueron autores que «no conocieron» la escena desde dentro, sino desde fuera. En consecuencia, autores como Rómulo Gallegos, Uslar Pietri, Planchart y los ya mencionados, entre muchos otros, jugaron un papel preponderante en el desarrollo del teatro venezolano del siglo XX, no obstante, actuaron de un modo diferente, es decir girando alrededor de las grandes teatralidades que estuvieron representadas por los dramaturgos y dramaturgas en las fases ya mencionadas. Muchos de los dramaturgos de aquella realidad social, política, cultural no escribieron un teatro «para el teatro», no hubo en esos autores «literatura teatral», en realidad hubo literatura de la literatura, aunque de esta forma apoyaron el vigoroso surgimiento de un nuevo modelo en la escena venezolana.

Finalmente, los principios teórico-metodológicos que fundan este trabajo se sustentan en las categorías de la primera modernidad y segunda modernidad, las epistemes del teatro venezolano y los fractales dramáticos. Esta secuencia nos permitirá comprender más a fondo por qué los setenta se iban a transformar en la *Década de oro* del teatro venezolano.

3.2 Thémata

Los setenta en Venezuela fueron años violentos. No menos, el teatro puso en escena esa dinámica existencial que se vivió durante la década. El tema (la violencia) está enlazado de manera compleja a la episteme que se inscribe en este

---

24 En cuanto a esta noción nos acogemos a la definición del sociólogo Rigoberto Lanz. Esa noción misma está tomada de las teorías de Edgar Morin, sobre pensamiento y complejidad. Para una definición más clara de este concepto, véase el artículo de Rigoberto Lanz; Lanz: «El arte de pensar sin paradigmas».

periodo. Aunque cada episteme tiene su tema en particular, la fuente de este trabajo se funda específicamente en esa que se ajusta de modo estricto al ciclo comprendido en el estudio. La mención de «animales feroces» que se hace en el título de este libro, no es de ningún modo casual. Es una metáfora que surge sostenida del título homónimo de la pieza de Isaac Chocrón, pero que en este caso ejemplifica y resume de modo directo el surgimiento de una de las epistemes principales que se desarrollaron en el teatro del siglo XX en Venezuela. El subtítulo del libro que nos centra básicamente en ese periodo no significa que el tema se circunscribe a ese espacio tiempo. Dicha década pues, no debe ser entendida solamente como el periodo teatral que se inicia en 1970 y culmina en 1979, sino que se expande en tiempo y espacio tanto hacia atrás como hacia adelante. Pero la *Década de oro* del teatro venezolano tiene su fecha de inicio exactamente en 1970 y su fecha de culminación exactamente en 1979.

Este principio y fin, así como su precisión temporal, no deben ser entendidos como fechas en años, sino como un periodo de transformación total del teatro. No posee (como tal, si es que así podemos entenderlo) «antecedentes» y no iría a ser ni mucho menos el precedente de los ochenta y noventa sucesivos, aunque así lo hubiéramos supuesto. De modo tal, que los setenta nacen de una especie de ruptura más moderada que venía marcando el ritmo de la escena desde los cuarenta y los cincuenta, y culminan con una ruptura más abrupta, más abyecta, rompiendo absolutamente con las generaciones venideras, especialmente con la de los ochenta y los noventa. Dicho más claramente, las líneas antecesoras marcaron un rumbo que los setenta supieron aprovechar bastante a su favor, pero de la que prontamente también lograron desprenderse de su «influencia»,[25] y cerraron el ciclo no dejando espacio suficiente con el que las generaciones futuras se conectarían. Fue la asimilación veloz y las «virtudes» literarias de aquella generación la que apareció en «ebullición constante» cambiando tonos y rítmicas, y la que desarrolló una vertiginosa carrera de creación libre y liberadora de una nueva dramaturgia y una nueva teatralidad. De manera que confluyó fervientemente desde todos y en todos los campos poéticos. Las generaciones posteriores a esta década intentaron hacer algo similar, pero su origen fue distinto y lo que ocurrió fue que el desarrollo de la dramaturgia se bifurcó en dos grandes líneas, haciendo que la de los setenta, incluso hasta hoy en día, se hallara presente como referente de una cierta textualidad dramática potente y sugerente. No sin antes hay que decir que ciertos «destellos» de otras teatralidades también estuvieron presentes y confluyeron, aunque separadamente.

25 Sobre este aspecto nos acogemos a la tesis de Harold Bloom en su ya muy reconocido texto *La angustia de las influencias*. Para esta referencia véase: Harold Bloom: *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores ^{2}1991.

Incluso, después de 1979 los autores que se vincularon con la nueva teatralidad serán totalmente diferentes a lo de los setenta. Estos apuntaron a temas y texturas que irían a aparecer en el escenario teatral venezolano como «desconocidas», o muy que habían sido muy poco refrendadas. Lo que buscaban aquellos dramaturgos y directores era fundar una nueva estética, que se redimensionara innovadora, reveladora de nuevos campos epistémicos. Buscaban ofrecer un nuevo teatro, tal como el que había descollado en los setenta, pero a su vez distinto y renovado. Habían percibido que la teatralidad de la década precedente se había convertido en una que había puesto en peligro al quehacer teatral, en tanto que los fuertes y elevados niveles de violencia que se experimentaron (producto de replicas a modelos sociales) sobre la escena habían logrado que los públicos se dispersaran y desaparecieran. Tal como ocurrió. No obstante, no se debe olvidar que los ochenta y los noventa están en otro campo de estudio totalmente diferente del que no nos compete ahora hablar ahora.

De vuelta a los setenta y a su teatro, debe todavía recordarse que hay un hecho que más que singular es de suma importancia en la dramática latinoamericana. Se trata del reconocimiento del otro. La producción teatral que se hace en América Latina está absolutamente atomizada, fragmentada en sí misma. Y el ámbito de la teoría dramática que con sus estudios se acerca a ella, la desconoce suficientemente. Claro que en su conjunto hay autores que descollaron en casi todos los ámbitos, los nacionales y los internacionales, Rodolfo Santana, por ejemplo, es emblemático en este orden de ideas. Pero tal vez (ya lo veremos más adelante) esa infinitud de resonancias que Santana adquirió no solo en el espacio nacional y local (Venezuela), sino también en el internacional (léase, Estados Unidos, Francia, España, Polonia, Alemania, América Latina en su conjunto, y un largo etcétera), se deba a diversos y múltiples factores que están estrechamente vinculados con el desarrollo de una muy específica teatralidad latinoamericana que ha sido de relativo estudio. Otros también tuvieron resonancias singulares, pero en muchísimo menor grado. Las obras que escribieran los autores que comprenden la llamada «Santísima trinidad»[26] son escasamente puestos en escena en América Latina, y muy raramente en un contexto internacional.

Obviamente que declarar a cualquier proyecto estético con un año de partida y uno de llegada tan precisos como fue el de la teatralidad de la violencia en los setenta, no es algo común, y puede resultar en cierto modo hasta una afirmación que pareciera que no tiene sostén alguno. Pero visto desde la teoría de los fractales, desde las epistemes, la dramática de los setenta fue una producción teatral delimitada en el marco de esa precisión temporal. Los ochenta,

26 No olvidemos que se refiere a Román Chalbaud, Isaac Chocrón y José Ignacio Cabrujas.

en cambio, significaron una ruptura para los que recién llegaban a la dramaturgia y al teatro, y al mismo tiempo, también una ruptura para los que ya venían de décadas anteriores. Esa circunstancialidad explica por qué este libro se extiende, tal como ya hemos dicho, a un antes y un después.

Si nos sostenemos de la tesis de la episteme y a su vez de la del fractal, se puede entonces afirmar que los setenta surgieron del alcance de ese antes y de ese después. Los setenta parecen haber sido la visión prospectiva de una proyección hacia el futuro y el reflejo de un eco proveniente del pasado. Es como si los dramaturgos, porque fundamentalmente fue a partir de ellos que se dio este proceso, hubieran comprendido la dimensión de su perspectiva en tanto lo que les precedió y lo que les sucedió. Para algunos hablar en torno a ello habría sido una verdad de Perogrullo, pero en realidad esa visión prospectiva formó parte de su generación. Supieron interpretar un modelo y adecuarlo a sus necesidades, no se fundaron de la ruptura, cuestión que los ochenta y los noventa (por ejemplo) no tuvieron. En los años setenta, si no hubiera habido una dramaturgia contestataria, que reafirmara una teatralidad específica, los derroteros del teatro venezolano probablemente no se hubieran concentrado en esa compleja dimensión en la que se adentraron. Pero en Venezuela, el teatro y sus derivas de teatralidad, si tomamos como punto de partida los años cuarenta y hacemos un recorrido hasta aproximadamente los noventa, tienen la base de su fundamento creador en el texto teatral y en la dramaturgia. Dicho de otro modo, el teatro fue el texto y viceversa el texto fue el teatro. Un aspecto esencial no se debe olvidar al respecto, y es que los dramaturgos supieron comprender el nivel profundo de significación que se había arraigado hasta entonces en la cultura venezolana, con lo cual tuvieron un poderoso material dramático que pusieron de manifiesto en sus obras. Ese material dramático le remitía una y otra vez a la violencia que había el signo que marcó la realidad histórica de Venezuela desde las cruentas luchas de independencia. Cuando en los setenta Venezuela gozaba de la mejor publicidad de la «paz social» que se vivía en el país no estaba a la vista del resto del continente que esa imagen de paz no era real. El teatro venezolano de los setenta abrevó en sus textos una realidad que se ocultaba.

Sin embargo, se debe convenir que la violencia desarrollada en Venezuela durante los setenta fue diferente a la que en los otros países del continente se experimentaba. Esa estructura de violencia se incrustó en el teatro venezolano y se articuló como si fuera un «dispositivo»[27] propio, serial. La violencia fue,

---

27 De acuerdo con la noción de Giorgio Agamben un dispositivo se define de la siguiente manera: «El dispositivo es un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, tanto lo lingüístico como lo no lingüístico: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. En sí mismo el dispositivo es la red que se establece

antes que un tema, una «herramienta» de organización política, cultural, social, o simplemente una herramienta para el llamado proceso creador teatral que administró las operaciones metafóricas de la «vida real» en el escenario. La violencia estaba y estuvo en todo. En el teatro se articularon una gran cantidad de textos que se llevaron a escena exponiendo su fin único, su objeto primario: la violencia per se. El teatro organizó sus propios modos discursivos de lo violento, y en ese sentido operó como si fuera una trama que, muy eficazmente, constataba la verdad de sus afirmaciones. De ese universo agresivo al que se adosó, el teatro creó y empleó sus propios «artificios creativos».[28] Fueron los preceptos de los que se valió para justificar los diversos modos de actuación y de presentación de la violencia en escena. Sus instalaciones y sus dispositivos escénicos fueron los marcos conceptuales con los que esos modos discursivos fluyeron sin presiones de ningún tipo, sin límites que le impusieran un «freno» a sus «deseos» particulares, o a ese ímpetu que le autorizaba a ejercer su llamada actividad creadora. Fue un teatro extravagante, que discurrió en la esfera de lo agresivo, de lo irritante, de lo ignoto, de lo trepidante, de lo mágico y lo fastuoso, de lo ritual y lo religioso, de lo exuberante, de lo tumultuoso, fue un teatro «infinito».

El aparato teatral venezolano (nos referimos obviamente al de los setenta) construyó así, el marco de esas estructuras sobre las bases de su propio proceso creador. Si hemos dicho que los años setenta constituyeron la década de oro del teatro venezolano, llamaremos a los ochenta y los noventa las décadas perdidas, o también décadas de la dispersión. Pero antes de continuar expliquemos muy brevemente por qué se afirma que la década de los 70 fue (en términos de un uso de la temática de la violencia) diferente al resto.

---

entre estos elementos». Cf. Giorgio Agamben: *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora 2014, p. 8; Agamben también cita a Foucault en: Michel Foucault: *Dits et écrits: 1954–1988*, Vol. III: *1976–1979*. París: Gallimard 1994; Michel Foucault: *Arqueología del saber*. México; Madrid: Siglo XXI [3]1976; Y Deleuze lo toma también como pretexto. Lo usa en el artículo tal Gilles Deleuze: «¿Qué es un dispositivo?». In: Gilles Deleuze (ed.): *Michel Foucault, filósofo*. España: Gedisa 1999, pp. 155–163.

28 En la teoría teatral contemporánea se utiliza con mucha frecuencia el concepto de «procedimiento». Nosotros cambiaremos ese concepto por el de «artificio creativo» que proviene de Jorge Luis Borges. Parece estar más ajustado a una concepción del teatro que más abierta a la transformación de un proceso. En cuanto a la referencia de Borges y sus «artificios creativos» véase: Borges, Jorge Luis: *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona: Crítica 2000.

Porqués del tema de la violencia en el teatro venezolano

Tanto en el siglo XVIII, el XIX y el XX Venezuela recorrió grandes procesos de suma conflictividad y beligerancia interna. A pesar de que la mayoría de los estudios al respecto indican (en diversas instancias y análisis) perspectivas que parecen ser distintas, los factores que implicaron el modelo político del país y las incidencias que ese modelo tuvo sobre este, ofrecieron una imagen diferente de lo que el país fue y de lo que es hoy en día. Los mejores análisis al respecto los encontramos precisamente en los años sesenta y setenta cuando la producción intelectual en este campo de análisis tuvo menos sesgo político, que los que se pueden observar hoy. Los factores políticos y económicos que se enfrentaron, primero a través de guerras muy cruentas,[29] y después (ya en pleno siglo XX) con grandes periodos de conflictividad, no podría haber mostrado el país de la estabilidad que durante mucho tiempo se quiso mostrar. Esa publicidad «ideológica» se llevó a cabo con la anuencia, con el consenso, con el dominio político-económico generado desde la política expansionista y neocolonialista del Departamento de Estado de los Estados Unidos de América. Fue la dominación norteamericana durante la llamada «IV República».[30]

29 Para un análisis detallado sobre este tema véase: Augusto Mijares: *La evolución política de Venezuela, 1810–1960*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires 1967.

30 IV República es el nombre con el que Hugo Chávez calificó al periodo de cuarenta años (1959–1999) de la que entonces se llamara Democracia Representativa (o lo que nosotros llamamos desde el concepto marxista «democracia burguesa», aunque esta definición tiene diferentes matices). El sistema político a partir de la caída de Pérez Giménez y después de un breve proceso de transición cívico-militar, aplicó un modelo de elección de sus gobernantes por delegación. Por lo tanto, cada Estado y cada región tenía sus delegados elegidos mediante el voto. El sistema fue sustituido por un modelo que a partir del gobierno de Hugo Chávez Frías se dio a llamar Democracia Participativa. Durante la IV República las fuerzas del poder político estaban conformadas por una estructura bicameral (Congreso de la República y Asamblea Legislativa) y el Gobierno Central. En la llamada V República se sustituyó por el sistema asambleario y la participación directa de todos los que conforman la Asamblea, es decir todos los ciudadanos que dentro del marco legal se consideran venezolanos. De tal manera que es una sola cámara definida «Asamblea del Poder Popular», y que actúa como órgano controlador y legislador junto al Gobierno Central. Otro aspecto fundamental para destacar es el origen del nombre de IV y V República. Se trata de una definición política dada por Chávez a partir del concepto generado por las tres repúblicas que designaron la constitución y formación del poder político durante el siglo XIX. La fundación de las tres primeras Repúblicas significó la construcción del concepto de Estado Nación, y fueron estas las que dieron origen (a su vez) a un nuevo poder político. Aunque efímeras, líquidas (Bauman 2003) y en cierto modo insustanciales o con profundas debilidades, la formación de las Repúblicas atendió al intento de crear una idea más precisa de «nación». Los tres proyectos políticos fracasaron o en todo caso llegaron a su «fin», con lo cual la IV República habría sido la refundación de las formaciones polí-

La relativa estabilidad económica que se había adquirido a partir del periodo durante el que gobernó Juan Vicente Gómez había sido de igual modo relativamente perdurable en el país. Sin embargo, si nos referimos a la estabilidad política y social, Venezuela no había tenido el mismo destino. Las circunstancias y los distintos procesos históricos desarrollados desde el siglo XIX, desde las cruentas guerras montoneras surgidas en las luchas de independencia, reflejan directamente, a la luz de los acontecimientos actuales, cómo fue el desarrollo social y político que Venezuela tuvo durante el siglo XIX y todo el siglo XX. Los anacronismos, las discrepancias políticas, la crispación social y económica, el desmontaje de ciertos modelos de la cultura no fueron y no son hechos aislados en sí mismos, provienen por supuesto del devenir de todo ese conjunto de acontecimientos. No obstante, no resultan visibles del todo. Y en muchos casos forman parte de una estructura sumamente compleja de definir que atenta contra el desarrollo de una historia política más o menos coherente.

Sometidos a esa historia, los hacedores de teatro creyeron que uno de sus aportes más importantes debía ser poner en juego, especialmente en la década de los setenta, diferentes modos de expresión que expusieran la «realidad» que vivía el país y la que había vivido. Dicho de otro modo, les parecía necesario que se debía crear un lenguaje escénico que les permitiera mostrar lo más fielmente posible, los distintos modos culturales del «venezolano». Sus referencias, sus modos lingüísticos, sus deseos, sus frustraciones, etc., pero sin que ello implicara hacer de este, un teatro realista. El teatro debía aportar la estructura de un modelo discursivo que les permitiera, al menos, conducirse de tal modo a un proceso deconstructivo, abriendo un aparato crítico de lo social, de lo cultural, de lo político y buscando resonancias y diálogos con un público que estaba necesitado de ese debate. Y si bien, fue exactamente esto lo que el teatro logró, de la misma forma que lo tuvo, de esa misma forma lo perdió. El último teatro que se hizo en Venezuela al final del siglo XX, por ejemplo, se tiñó de un cierto carácter político que no descubría, sino que más bien encubría los campos ideológicos a los que se refería. Si el discurso teatral, cinematográfico, literario de Venezuela en los 50, 60 y 70 apuntaba en dirección a constituirse como una obra crítica; en los últimos treinta o cuarenta años, es decir las dos últimas décadas del siglo XX y las dos primeras del XXI, sucedió exactamente lo contrario. El teatro se cerró al debate, se creyó que debía apuntar a las fórmulas del humor, de lo superfluo, de lo simple, que el espacio teatral era

---

ticas y sociales del Estado y con ello el marcamiento de la Nación nueva. El poder político de la denominada IV República se sustentó en el concepto de democracia representativa. Finalmente, la V República se inició con el periodo de Chávez por cuanto se instaló a partir de su gobierno una refundación total del poder político y del Estado.

solamente para el entretenimiento, y que nunca debía plantearse la creación escénica como un proceso de crítica a la política, a lo social, a la cultura, a la vida en general. Ese recurso, por supuesto fue la huida de aquel teatro violento y agresivo que se había generado en los setenta, pero también ese discurso expuso las carencias más letales demostrando que en la mayoría de los casos (no en todos, por supuesto) era una teatralidad que dispersaba los lenguajes que apuntaría a crear los nuevos fundamentos estéticos. Fue el teatro del «mamarracho», fue el teatro del experimentalismo deconstructivo, fue un teatro negacionista, fue el teatro del «todo vale» y del «todo pasa».[31]

Lo social-histórico[32] contribuyó a levantar un férreo cerco que impidió comprender los modos en que se cumplieron las etapas de cambio y transformación del país. El siglo XXI, o mejor dicho los primeros años de este siglo, se enmarcaron en otra historia, no menos violenta, pero sí diferente, aunque devino con ella un cambio que no le dio, ni le quitó nada a los setenta. Los setenta fueron un eje único, funcionaron con fuerza propia. Los ochenta y los noventa solamente representaron el quiebre entre uno y otro modelo teatral. El teatro venezolano de los ochenta y el de los noventa (salvo muy raras, rarísimas excepciones), no tuvo la precisión justa, ni adecuada como para comprender a sus predecesores. Desprendiéndose de esa generación que les antecedió creyeron fundar una nueva teatralidad que a la postre cayó en una especie de «grado cero».[33] En consecuencia, la teatralidad de los ochenta encauzó sus proyectos estéticos por la vía de una «filosofía negativa»[34] que a su vez tomó como punto de enlace una «dialéctica negativa».[35] Los ochenta y los noventa se abocaron a un proceso deconstruccionista en el que promovieron la idea y la necesidad de un desmantelamiento del signo teatral, hecho que los llevó, en consecuencia, a la concepción de un teatro lleno de «impurezas», de un teatro contaminado de múltiples discursos, aquello que Gerard Genette definió como el *pastiche*.[36]

---

31 Paul K. Feyerabend: *Contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Barcelona: Ariel 1974.

32 Entiéndase diferente a lo sociohistórico.

33 Esta definición de acuerdo con el concepto que ya Roland Barthes presentara en *El grado cero de la escritura*. También hay otras referencias que pueden apoyarnos el concepto. Véase Roland Barthes: *El grado cero de la escritura: Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI 1973; Julia Kristeva: *El Lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos 1987.

34 Theodor W. Adorno: *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal 2005.

35 Ibid.

36 Puede verse este concepto tanto en la edición en francés, como en español en Gérard Genette: *Palimpsestes = Palimpsestos: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982; Gérard Genette: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus 1989.

A pesar de los setenta previos, la teatralidad de los ochenta y los noventa se sostuvo pues sobre bases muy endebles que no lograron articular un nuevo modelo estético desterritorializándose de todo el anterior. Su «debilidad» estaba vinculada a esa impronta iconoclasta que los iba a caracterizar. El argumento al que se ajustaron convenía que una teatralidad dedicada a la casi pura y exclusiva agresión, a la violencia, iba a significar la «muerte de un teatro», sobre todo por ser agresivo, incisivo, y no concesional. Dicho de otro modo, se desprendieron de los setenta, por suponer que ellos solos podrían constituir en sí mismos la «nueva época». La época presentía que la ruptura y la negación eran la fuente de nuevas estéticas en la escena venezolana.

Si se quiere, el teatro sufrió las consecuencias de ese esquema, pero no por el esquema mismo. La separación de los ochenta se acopló al surgimiento de un cierto movimiento que colocaremos en una tercera vía. Ya explicaremos más adelante sobre los dos esquemas que se forjaron de modo paralelo a aquella teatralidad. Por ahora es necesario saber que ese esquema (el surgimiento de una tercera vía) concedió una diversidad de aspectos que podemos resumir así:

1. Línea del teatro venezolano de autores y creadores locales. (Aquí están insertos aquellos que hemos definido como «animales feroces»).
2. Línea de otra teatralidad «importada» (sobre todo) de los países que se enmarcan en el contexto geográfico del llamado Cono Sur, y que fundaron una estética que la podremos definir de desterritorializada. Se insertaron en una zona sin territorio y sin procedimiento. No eran por ello mismo performáticas, posdramáticas. Simplemente respondían (porque de allí provinieron) a otro canon. Esas improntas importaron de sus propios países estéticas que en la mayoría de los casos funcionaron de manera diferente al canon propio de la teatralidad venezolana. No se trató de diferencias troncales que se rechazaban mutuamente. En realidad, buscaban las alianzas, pero los discursos eran distintos y las maneras de cotejarlos también. Digamos que entre la línea de un teatro prototípicamente venezolano y otro que había llegado a Venezuela, las diferencias eran muchas, pero los matices de cercanías hacían que ambos trasegaran en una zona intermedia, una «zona gris» que se combinaba con elementos de uno y de otro. La adaptación tenía que sufrirla más los creadores provenientes del extranjero que los nacionales. Pero en ocasiones también sucedió, al contrario. Para solo colocar un ejemplo, (aunque bastante distante en el tiempo), podremos ver que la actriz argentina Juana Sujo que llegó a Venezuela en 1950, impuso un modelo, un canon de actuación que dominó hasta bien entrada la década de los noventa. Los actores y actrices Maritza Caballero, Esteban Herrera, Orangel Delfín y América Alonso surgirían del modelo Juana Sujo. Pero Sujo se adaptó sintéticamente a la realidad y al teatro venezolano. Con la apertura del Estudio

Dramático Juana Sujo, fundado por ella misma, la actriz llevó a cabo obras de Chocrón, Chalbaud, adaptó a Uslar Pietri, etc., su muerte demasiado temprana (apenas a los 47 años) inevitablemente cerró el ciclo de modo, muy abrupto. Sin embargo, su exploración teatral quedó sellada como un canon. Dicho en otras palabras, fue un modelo de actuación (el único refrendado tal vez), y al mismo tiempo como un modelo de interpretación.

3. La siguiente generación de directores, actores, críticos, dramaturgos e investigadores llegó al país, en la mayoría de los casos, de modo forzado. Las dictaduras que se gestaban en el continente los impulsó. En la década de los setenta y los ochenta Venezuela parecía ser el único «refugio» posible para los exiliados. De manera que una gran mayoría llegó y permaneció en el país, en ocasiones por más de veinte años, o en otras, simplemente quedándose para siempre. Este acoplamiento fue diferente al de Juana Sujo. Aunque de modo parecido produjo acomodos y reacomodos entre ambos.

Indudablemente estos proyectos teatrales fueron un aporte invaluable para el teatro venezolano y en algunos casos aún lo siguen siendo. Se condujeron paralelamente. Los grupos, actores, directores, dramaturgos (a veces cumpliendo una doble función a la vez) instalaron un modo discursivo distinto al que el teatro venezolano había desarrollado. En algunos casos por una falta de comprensión de la dimensión cultural, en otros por suponer la falta de un aparato crítico sostenible para sus estéticas. Los tres países que más influyeron en la década de los setenta fueron Argentina, Uruguay, Chile.

1. **Argentina**
   1. **Carlos Giménez** (1946–1993): director fundador del «Grupo Rajatabla», director de teatro. Eventualmente escribió teatro. Llegó en 1971 y permaneció hasta el momento de su fallecimiento.
   2. **Juan Carlos Gené** (1929–2021): director de teatro, dramaturgo fundador en Venezuela del GA80 «Grupo Actoral 80». Gené permaneció en el país desde 1976 hasta 1993.
   3. **Juan Carlos De Petre** director de teatro, Fundador en Venezuela del grupo ALTOSF. Llegó en el año 1976. Desde hace algunos años no está permanentemente en Venezuela y desarrolla su trabajo en distintos países de América Latina.
   4. **Juan Pagés** (director de teatro, actor) Fundador del grupo de teatro La Barraca en Ciudad Bolívar. Llegó a Venezuela en 1973 y permaneció hasta el 2016.
   5. **Alberto Ravara** Titiritero, dramaturgo, actor y director de teatro se vinculó con el teatro venezolano de forma sustantiva hasta la fecha de su fallecimiento.

2. **Uruguay**
   1. **Ugo Ulive** (1933–2018): director de teatro, trabajó con el grupo El Galpón de Uruguay y permaneció en Venezuela hasta la fecha de su fallecimiento. Ulive llegó en realidad a finales de los 60. Se vinculó de manera muy importante con el teatro venezolano llevando a escena obras como El motor de Rómulo Gallegos, Acto Cultural de José Ignacio Cabrujas, o Gracias José Gregorio Hernández por los favores recibidos de Rodolfo Santana. También se relaciona con el cine experimental y con la dramaturgia. Sus obras representan temáticas en especial con las guerrillas venezolanas. Fue muy crítico y siempre habló en pro de un teatro venezolano. Ulive afirmaba, en referencia a la Compañía Nacional de teatro que: «Son muchos los problemas que enfrenta aún la compañía; el más sensible para mí es ese adjetivo de ‹Nacional› que, por diversas razones, tiene hoy escasa vigencia. La Compañía es más que nada caraqueña y ese es uno de los desafíos que nos proponemos resolver en el futuro».[37]
   2. **Alberto Rowinsky** (1946–) Llega a Venezuela en el año 1976 y se radica con su teatro del silencio. Dramaturgia, actor, director.

3. **Chile**
   1. **Horacio Peterson** (1922–2002) Actor, director de teatro con una muy amplia trayectoria en Venezuela. En 1971 fundó el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas. Peterson se dedicó también a la docencia y formó una gran cantidad de actores y actrices.
   2. **Luis Chesney Lawrence** (1944–2020) fue profesor universitario e investigador de teatro. Se dedicó a la dramaturgia con títulos importantes como *Maribel un amanecer* de 1982 con el que gana el premio de El Nuevo Grupo.
   3. **Hermanos Duvauchell** (Humberto Duvauchell y Héctor Duvauchell) llegan a Venezuela durante los 70 exilados de la dictadura de Pinochet. Desarrollan un teatro de cámara llevando a escena autores contemporáneos y clásicos del teatro mundial. Actúan en cine. Pero hacen un teatro de raigambre internacional. La única pieza que pusieron en escena de un autor venezolano fue *El vendedor* de Mariela Romero.

La lista y los detalles que hemos incluido aquí no pretenden ser en modo alguno exhaustivos. Es solo una muestra de un grupo de creadores que en realidad fue mucho más grande y por supuesto vinculados al teatro venezolano en

37 Ugo Ulive: «Diez años de la Compañía Nacional». In: *Theatron* 3, 5 (1995), p. 56.

tanto la gran influencia que tuvo el movimiento de los setenta. Sin embargo, ese paralelismo creó un espacio del que de un modo u otro se nutrieron los creadores del país, pero del que también establecieron distancia y diferencia, porque su lenguaje no era común. Fue el surgimiento de una teatralidad paralela a la de la teatralidad venezolana, que quiso establecer una diferencia originando la idea de un «mejor teatro», «un teatro más sólido» y que en muchos sentidos persiguió los mismos objetivos, aunque mostró sustantivas diferencias entre sí. También una teatralidad que estuvo colmada de múltiples aspectos y características. Es notable lo que Vicente Lecuna en su artículo «La Caracas iletrada: A partir del *Diario* de Ángel Rama»[38] recoge en cuanto a la afirmación que Juan Carlos Gené hiciera del teatro venezolano y de la experiencia de los creadores en Venezuela. Gené según lo que refiere Lecuna expresó:

> Sus obras de teatro, según lo que él mismo dice: le deben a Venezuela su libertad creativa, su variada concepción estilística y hasta, una de ellas, su realidad, sus personajes, su lenguaje. Esta prescindible estadística, solo aparece aquí para testificar el estimulante clima venezolano de libertad para la creación.[39]

Los ochenta y los noventa no fueron décadas de vanguardia teatral. Ni en Venezuela, y ni siquiera en todo el continente, que ya empezaba a «salir» de los regímenes dictatoriales en el que se había subsumido durante los años sesenta y setenta. Con sus pros y sus contras, los setenta habían sido el cónclave del siglo. Hoy es posible verlo y comprenderlo. En los ochenta esa perspectiva se disipó. El fractal ocultó sus orígenes (como a veces suele suceder cuando vemos un fractal) por el efecto de una diseminación.[40] Los setenta (para decirlo en términos barthianos actuaron como una revolución de lenguajes, de estéticas, de teorías, y de todo aquello que consiguieron a su paso. Barthes en su introducción a *El grado cero de la escritura* afirma lo siguiente:

> Hébert jamás comenzaba un número del Père Duchêne sin poner algunos «¡mierda!» o algunos «¡carajo!». Esas groserías no significaban nada, pero señalaban ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es, a la vez, la Historia y la posición que se toma frente a ella.[41]

---

38 Vicente Lecuna: «La Caracas iletrada: A partir del *Diario* de Ángel Rama». In: *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 2004, 14 (enero-diciembre 2004).
39 Juan Carlos Gené citado por Vicente Lecuna en: ibid., p. 42; la cita que hace Lecuna de Gené corresponde a: Juan Carlos Gené: *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor 1994, p. 8.
40 Derrida: *La diseminación*.
41 Barthes: *El grado cero de la escritura: Nuevos ensayos críticos*, p. 11.

Como las reiteraciones son insoslayables, es por ello por lo que nos acogemos a un método genealógico y no periódico. No creemos en la continuidad de los procesos estéticos. No hay en tanto tal un «desarrollo» continuista entre un tiempo y otro. Se trata solamente de «atmósferas culturales» que se integran una en otra, se solapan entre sí, o incluso se intercambian. Son, según lo ha definido Iuri Lotman, «semiósferas culturales».[42] De manera que los ochenta y los noventa quedaron sellados casi como si hubieran sido parte de un hecho pura y exclusivamente circunstancial lo que los llevó a aislarse de todo. El por qué actuaron así, la respuesta parece sencilla de responder, pero al mismo tiempo es compleja. Son muchísimos los factores que no nombraremos ahora mismo, pero sí los enumeraremos a lo largo de este trabajo.

El desarrollo de modelos y poéticas en sus diversos modos de expresión (el teatro, la literatura, etc.) gestaron la consolidación de un desarrollo intelectual que es desconocido incluso por una gran mayoría en el continente. Para que nos hagamos una idea más clara, se trata del desarrollo social y político que se dio a lo largo de todo el siglo lo que hizo posible que Venezuela se consolidara en los setenta como un país que recibió el influjo y el embate de los mayores creadores teatrales del siglo XX. A su vez Venezuela fue el centro de recepción de muchos de ellos debido a que, junto con México, prácticamente fueron los dos únicos países del continente en el que los creadores, críticos, no iban a ser perseguidos[43] o por lo menos difícilmente alcanzados por las dictaduras. Allí estuvieron todos presentes o por allí pasaron. No obstante, llegados a este punto el nivel más alto de esa expresión fueron estos años, que como ya hemos afirmado tuvo múltiples aristas junto con un sinfín de otros creadores que llegaron en el mejor momento de ebullición y efervescencia del país. Sin embargo, no lo fueron por los largos afluentes de grandes creadores del teatro latinoamericano que pasaban y seguían, o pasaban y se quedaban, sino por el particular desarrollo que un modo de teatralidad enraizado con la cultura iba a gestarse. Esos universos paralelos

---

42 Para un análisis exhaustivo de la semiosfera véase el trabajo de Lotman en: Iuriï Mijaïlovich Lotman: *La semiosfera: I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Valencia: Cátedra; Universitat 1996).

43 La mayoría de los directores de teatro o las agrupaciones que los acompañaban tomaron a Venezuela, y sucesivamente a México, por lo menos como lugar de «parada». A consecuencia de ello el influjo de las grandes propuestas y teorías se pudieron ver en el país durante esta década. Entre otras mencionamos a la agrupación Los Cuatro de Chile, formada por los hermanos Duvauchell. También el famoso director uruguayo Atahualpa del Cioppo junto con muchos de los integrantes del grupo El Galpón. Juan Carlos Gené, Juan Carlos de Petre, los hermanos Di Mauro junto a su familia, Alberto Ravara de Argentina, Alberto Rowinsky de Uruguay quien todavía vive en Venezuela o el caso del famoso director de El Galpón Ugo Ulive (1933–2018).

de dos teatros, dos teatralidades, los locales y los que llegaban, pero incluso de muchas más teatralidades desarrollándose juntas fueron la fundación de una perspectiva poco vista. Desde nuestra perspectiva teórica, no es posible hablar de una teatralidad única e indivisible, sino de muchas teatralidades.

Lo que parecería haber sido un detonante de ese proceso, pero que, en realidad, estuvo al margen de la creación y del desarrollo específico del teatro fue el petróleo. El petróleo se va a convertir en una variable que cambiará la historia de Venezuela y la dividirá en dos. A pesar de que, por ejemplo, según lo que explica Domingo Alberto Rangel, la tesis de la existencia de una Venezuela rural, y otra que entró en el proceso del desarrollo capitalista a partir del petróleo durante los años de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1857–1935) no es correcta.[44]

El teatro venezolano se fundó así sobre la base de una «ilusión». Ilusión que el país también vivió y que reprodujo una «Venezuela mítica»[45] o mejor dicho una «Venezuela mitológica». Una Venezuela que no existió, y una Venezuela, que por supuesto no existe. Vivir sobre ese juego de espejos, de espejismos, fue en muchos casos el motor temático de una dramaturgia, así como también el resultado de sus puestas en escena. El teatro de los setenta fundó un proceso crítico de profundidad, asentándose en las raíces de estos. Pero también, el teatro venezolano adoptó los comportamientos culturales de lo que una vez más el mismo Domingo Alberto Rangel definió como la «Venezuela Saudí»,[46] aunque al

---

44 Para una revisión exhaustiva de este tema véase: Domingo Alberto Rangel: *Proceso del capitalismo venezolano*. Valencia: Universidad de Carabobo ²2003.

45 Carmelo Castro en los apéndices del libro de José Rafael Pocaterra y refiriéndose a los originarios de los andes venezolanos escribe lo siguiente: «Nosotros encaramados en nuestras montañas éramos una cosa aparte de la población y del territorio de Venezuela y mirábamos como un mito al habitante de las llanuras y como una fábula al hijo de las grandes ciudades del centro. Todos los regionalismos en Venezuela se habían ya dado cita en el Capitolio y se habían fundido en un solo cuerpo al calor del Poder que ejercieron con la violencia más o menos grande, propia de todo elemento nuevo y bárbaro». Véase en: José Rafael Pocaterra: *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1990, p. 317.

46 El investigador Edgardo González Medina afirma que el origen del concepto de la Venezuela Saudí se debe a Domingo Alberto Rangel que durante un discurso dado en el Congreso de la República afirmó lo siguiente: «. . .La gran masa de divisas provenientes del petróleo nos diferencia por completo de todos los países semicoloniales y dependientes del mundo y hace de Venezuela un caso único: el caso de un país que en medio de las terribles crisis económicas que se han desencadenado en la postguerra, no ha tenido que apelar al control de cambios ni al contingentamiento de su comercio exterior [. . .] el petróleo al aumentar terriblemente nuestras exportaciones nos ha dado una masa tremenda de divisas de las cuales podemos sufragar todas las importaciones desde automóviles hasta encajes de Viena o Nápoles [. . .] en Francia precisamente, cuando se refieren a Venezuela, algunos periodistas dicen con ironía que tiene que resul-

mismo tiempo aparentaba denostarlos. Los setenta en el teatro venezolano vivieron pues en una Venezuela mítica, en una Venezuela que fue producto de esa expresión particular y que el petróleo transformó. Esa Venezuela creó un teatro «mítico» y también fundó sus «mitologías teatrales», no tanto por sus temáticas, sino debido a sus prácticas. Distintos factores auspiciaron a ese modelo teatral que no está encapsulado, pero la idea de país afectó directamente a las poéticas teatrales. Por lo tanto, el teatro, fuente crítica siempre, se desarrolló en el campo de un país que se sustentó a base de aquellas míticas, de aquellas mitologías. Las mitologías se asentaron de lado y lado, es decir por una parte en el propio proceso creador, y por otro en el país. Esas mitologías se correspondieron con las perspectivas de la llamada democracia representativa, democracia de partidos, el país rentista, los procesos de transculturación, los procesos de alienación, el país petrolero.

No obstante, aunque el teatro de los setenta sea el eje principal de este libro, sin embargo, la década no está aislada del conjunto del siglo. Pero hacemos este corte diacrónico porque allí se concentran el conjunto de epistemes que manifiestan el cúmulo de teatralidades de todo el siglo. La profusión de las estéticas fue de tal magnitud que dieron a Venezuela una posición de privilegio en medio de la tremenda y dura realidad que conoció el continente. Las condiciones en la sociedad venezolana de entonces con sus pros y sus contras fueron fundamentales, la realidad que vivieron los venezolanos y una estructura social que resulta compleja de explicar mostraba un reservorio cultural distinto y en muchos casos totalmente ajenos a la inserción en el universo cultural latinoamericano. Había también una mítica sobre Venezuela y una mitología sobre el país. Es por ello por lo que la consideramos como la punta más alta y productiva de todo un siglo, con sus antes y sus después. El teatro tuvo su asentamiento en esa dimensión.

Si queremos resumir en una frase lo que significaron los setenta, podemos decir que fueron una década «bisagra». Esto justifica el hecho de que nuestro estudio se centre única y exclusivamente en ese periodo. El concepto de periodo, en este sentido, no se debe leer como un sesgo, ni debe tomarse tampoco como un corte trasversal sostenido en lo diacrónico y lo sincrónico. Aun cuando tomamos como premisa de trabajo un periodo de tiempo específico, se man-

---

tarnos amarga: ‹Venezuela Saudita›. ¡Si al fin y al cabo es lo mismo!: Es un país que produce petróleo y malbarata en bagatelas todos sus ingresos. Exactamente como lo hace Arabia Saudita. De suerte que bien cabe llamar a Venezuela la Venezuela Saudita. . .». Véase en: Edgardo González Medina: *Venezuela, capitalismo de estado, reforma y revolución*. Caracas: EUMED.NET 2007. eumed.net/libros/2007a/244/. eumed.net/libros/2007a/244/ [Consultado el 03 de abril de 2020].

tiene nuestra tesis de llevar a cabo un análisis desde una genealogía de las epistemes. Imponer el límite de una década no pretende sostenerse de la idea de que ese es el límite de la investigación, pero nos permite mostrar cuál fue el desarrollo de las generaciones que le sucedieron, así como las que le precedieron y comprender ampliamente el sentido del origen de las epistemes.

Los estudios del tema están dispersos casi en una gran mayoría o no son sostenidos, y en Venezuela salvo raras excepciones, como las del crítico investigador Leonardo Azparren Giménez, o las del investigador Orlando Rodríguez (1930–2019), y de otro modo, pero más concentrados en aspectos específicos, autores, líneas de investigación, algunos de los trabajos que publicó el también investigador Luis Chesney Lawrence (1944–2020),[47] la investigación continúa estando presente en Venezuela con ciertos escarceos. Acercamientos en líneas de investigación que tocan el seno de la década como los trabajos de Susana Castillo[48] o finalmente, más en el campo de la crítica y del ensayo que en el de la investigación puramente teórica, con un libro y algunos textos de Rubén Monasterios,[49] hacen la «gráfica» (aunque somera evidentemente) de la teoría crítica[50] del teatro venezolano. También es necesario resaltar la labor de investigación como la que

47 Luis Chesney Lawrence de origen chileno que llegó a Venezuela en la década de los setenta y que participó de manera activa incluso incursionando en la dramaturgia de aquella de aquellos años. Su pieza *Maribel un amanecer* es uno de los textos que produjo entonces. Luis Chesney Lawrence afirma: «[. . .] a fines de los años setenta, con *Maribel un amanecer* me parece que ha prevalecido la idea de reconocer mejor un país al que yo llegaba, esto es la Venezuela de los años setenta, aquí había curiosidad y riesgo, varias obras de esa época, creo que tres o cuatro que escribí a fines del setenta tienden a mostrar estos aspectos». Véase: Pörtl Klaus/Luis Chesney Lawrence: «Luis Chesney Lawrence (Venezuela, 1944)». In: Hartwig Susanne/Pörtl Klaus (eds.): *La voz de los dramaturgos*. Berlin, New York: Max Niemeyer Verlag 2009.

48 Los trabajos de la investigadora Susana Castillo son de importancia supina para el teatro venezolano. Sin embargo, una gran mayoría de ellos está poco o casi nada difundido a pesar incluso de haber sido publicados en Venezuela. Sus mayores investigaciones se conocen afuera del país. Sobre todo, en los centros académicos de Estados Unidos, y en otros países de Europa. Bastante poco menos en la Venezuela misma. Castillo Susana: «Presencia de la Mujer en el Teatro: El Caso Venezolano». In: *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies* 2, 2 (1992); Susana Castillo (ed.): «Latin American Theater Review 10/2, Spring 1977». In: *Mester* 6, 2 (1977), p. 124. https://doi.org/10.5070/M362013591; Susana Castillo: *El «desarraigo» en el teatro venezolano: marco histórico y manifestaciones modernas*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas 1980; Susana Castillo: «El juego: Texto dramático y montaje». In: *Latin American Theatre Review* 14, 1 (Fall 1980). http://journals.ku.edu/latr/article/view/426; Susana Castillo: «Un friso histórico: la obra de César Rengifo». In: *Conjunto*, 49 (1981).

49 Rubén Monasterios: *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1975.

50 Debemos mencionar aquí que el crítico teatral Carlos Herrera (1957–2016) después de haberse abocado a la crítica de espectáculos teatrales durante casi toda su vida comenzó una labor de investigación que se vio truncada por su repentino fallecimiento.

llevó a cabo Miguel Suárez Radillo entre artículos y compilaciones. Más recientemente la investigadora Carmen Márquez Montes con un exhaustivo estudio sobre la dramaturgia de Chocrón, *La dramaturgia de Isaac Chocrón. Experiencia del individualismo crítico*[51] (2000). No faltan estudios por supuesto, pero no sobran tampoco. La dimensión es limitada, sobre todo si se trata de obras completas sobre un tema. Al mismo tiempo una impronta que se ensancha.

Enmarcado dentro de uno de sus periodos históricos más importantes en el siglo XX, la década de los setenta la hemos definido como la década de oro del teatro venezolano.[52] Los setenta estuvieron marcados por llevar al hecho teatral a los extremos. Partieron de una base dramática muy sólida que se había construido en varias etapas anteriores, y que se puede afirmar tiene sus antecedentes casi desde mediados del siglo XIX. Tanto como lo dicho en la sección precedente en torno a los investigadores, también podría ser de asombro para muchos esta afirmación. El teatro venezolano se difunde poco y aunque hacen falta todavía muchos estudios, el teatro, pero principalmente la dramaturgia nunca ha dejado de ser necesariamente abundante en Venezuela.

De todas formas, el sistema de relaciones entre los modelos dramatúrgicos permanece tanto en tiempo como en espacio fragmentado. De la misma manera que sucede con la historia. Venezuela, así como sus proyectos políticos, ideológicos, sociales, culturales, etc., es un país constituido de fragmentos. Entiéndase fragmentos no en un sentido peyorativo del término. La fragmentariedad no es una pérdida. Incluso, al contrario, podría ser una ganancia. Si vinculamos ese «mensaje sin destino»[53] del que habló Mario Briceño-Iragorry, podríamos relacionarlo con la noción de deriva derridiana. La fragmentación es pues una deriva histórico-cultural que construyó (en el caso venezolano) un pensamiento y un modelo. En consecuencia, si se quisiera encontrar un orden y un sistema de relaciones entre los tiempos y los procesos teatrales que se sucedieron entre los setenta y los ochenta, difícilmente los hallaríamos, o estarían marcados por esas discontinuidades. Y aun cuando así pudiera ocurrir, el sistema que permitiera dicha correlación sería tan «transparente», tan «líquido»[54] que no mostraría de sí el orden de relaciones teatrales que entre ambas décadas se habría construido. Comprender que las diversas teatralidades en Venezuela surgen de esas fragmentaciones, de esos quiebres, de esas «liquideces», resulta imprescindible para entender, ante todo, por qué dan cuenta de una serie de

---

51 Montes: *La dramaturgia de Isaac Chocrón: experiencia del individualismo crítico*.
52 Dimeo: *El resplandor de las sombras*.
53 Véase: Mario Briceño-Iragorry: *Mensaje sin destino y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1988.
54 Bauman: *Modernidad líquida*.

aspectos que de otra manera no se percibirían a simple vista. Venezuela es un país que está sostenido de una profunda deriva cultural y se define a través de un pensamiento fragmentado y derridiano.

Veremos a lo largo del libro este auge sustentado sobre la base de que en los setenta el teatro venezolano sufrió una fuerte influencia de un «teatro experimental» que en realidad se convirtió en un teatro del experimentalismo,[55] y que culminaría en lo que podemos calificar como decadentismo. Todas las vanguardias tienen su decadencia. Algunos de estos procesos de decadencia terminan siendo más estrepitosos que otros; la decadencia del modernismo, por ejemplo, fue mucho más ruidosa que las de algunas Vanguardias latinoamericanas, ya que incluso, esas vanguardias, hasta hoy en día perduran. Con el teatro sucede exactamente igual, sobre todo si la dispersión abona terreno para ello. Lo que en realidad se derivaba de esa crítica que generaron (en especial los dramaturgos) fue, al menos en una buena parte, aquello que iba a vivir Venezuela algunas décadas después. El teatro venezolano tuvo esa capacidad de absorción e interpretación de los hechos sociales, políticos, culturales, humanos, etc., y dio claras señales de cuáles habían sido los procesos de desarrollo del país, de los que se vivieron en aquellos años, y de los que aún todavía hoy perduran. Muchos teatros de muchos autores fueron prospectivos, otros teatros fueron duros críticos de la sociedad, pero el esplendor con que el teatro de los 70 floreció no tuvo comparación con los del resto del siglo, en cuanto a las diversas miradas y posturas que asumieron frente al país. Entiéndase en función de las diversas experiencias teatrales que vivió Venezuela.

El teatro de esta década hizo una lectura dinámica y activa de la sociedad venezolana, que junto con las universidades ningún otro sector lo había hecho hasta entonces con tanta profundidad. El teatro y la universidad fueron poderosos centros de análisis y debate social, pero también de «extravíos» intelectuales. A pesar de ello, teatro y universidad fueron los más destacados lugares desde donde se podía medir el grado de conflictividad social, problemáticas, o, así también, el desarrollo del país en términos de políticas. Dejando de lado el debate universitario (que no es tema de este libro) el teatro marcó una pauta indiscutible. La hizo a veces más conscientemente, a veces más inconsciente-

55 Se toma este concepto de acuerdo con lo expresado por Leonardo Azparren Giménez en: Leonardo Azparren Giménez: *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial de Humanidades y Educación 2006. El crítico venezolano hace referencia a la llegada de Ugo Ulive a Venezuela y toma como centro del tema un debate surgido entre Humberto Orsini y el propio Ulive. Con relación al experimento y al experimentalismo, Azparren Giménez afirma lo siguiente: «Su incorporación al teatro venezolano [Ulive] coincidió con la crisis del teatro experimental y su derivación en el experimentalismo»; ibid., pp. 85–86.

mente. No obstante, una cierta ingenuidad promovió esas tensiones. No está muy claro que ese «malestar en la cultura» produjera de ello un debate o una crítica. Es muy difícil trazar una línea que pueda decirnos hasta qué punto los teatreros tenían consigo una clara conciencia social e ideológica, o que por lo menos fuera suficientemente preclara como para abordar los procesos creativos de esa forma. Debemos también hacer una mención al hecho de que, en Venezuela, cuando se habla de teatro, en realidad se hace referencia a una perspectiva que está demasiado concentrada en el teatro que se hizo en Caracas.

Se construye un fuerte campo de exclusión que separa al centro de la periferia incluso hasta hoy día, aunque en mucho menor grado que en décadas precedentes. Este campo se desplaza en todos los niveles del llamado Teatro de Provincia, un teatro provincial. El sesgo, histórico por demás, establece un criterio de parcialidad que no permite analizar, sino solo un corte, sustantivo por supuesto, de la gran totalidad del hecho. Esto se debe (desde nuestro análisis) a diversos factores. Uno de ellos fue la excesiva concentración de estructuras e instituciones en la capital venezolana. Esa concentración, tanto de instituciones, como de proyectos fue determinante para marcar el sistema de relaciones sociales del país y el lugar desde donde se «leyó» el hecho teatral. El influjo de directores y creadores de diversas partes de Latinoamérica llevaron a su vez al teatro por una vía de conformación de nuevas estéticas. Fueron estéticas que estaban alejadas de la profunda realidad cultural del país. Puesta en escena y textos teatrales que se construían desde estéticas «extranjeras» fundaron así una teatralidad diferente. Del mismo modo, no tan cercanas a los elementos que definirían una cierta «venezolanidad». Muchas de esas estéticas, como ya hemos detallado, eran ajenas, extrañas al carácter idiosincrásico del venezolano. Salvo raras excepciones, como las obras escritas por el director uruguayo Ugo Ulive, que se había radicado en Venezuela a finales de los años 60,[56] el conjunto mayor no daba cuenta del país al que habían llegado a vivir. Ulive escribió piezas como *Prueba de fuego*[57] que trata sobre la historia guerrillera de Venezuela, que más allá de la anécdota de la pieza, manifestaba a través de ella, la necesidad de crear un lenguaje escénico que el público venezolano pudiera interpretar reconociéndose en este. Esos enclaves presentes en el contexto profundo de la sociedad, que en muchas ocasiones actúan como derivas incógnitas, indescifrables, encriptadas en el lenguaje coloquial, diario, o de la cotidianidad y que el venezolano impone como premisa identitaria, impedían a los

56 De acuerdo con lo afirmado por Leonardo Azparren Giménez, Ugo Ulive llegó a Caracas en el año de 1968.

57 Ugo Ulive: *Teatro: Prueba de fuego; Reynaldo; Baile de máscaras*. Caracas: FUNDARTE 1985.

creadores tener una comprensión cabal de cuál era el carácter idiosincrático de la gente común. La sociedad venezolana, aunque se muestra abierta y accesible a todos había creado un cerco transparente que separaba al lenguaje del otro y de su otredad. Por otra parte, aunque los extranjeros intentaron un acercamiento, también quisieron imponer sus discursos y su concepción del mundo. El efecto fue el entroncamiento de esas realidades dispares entre sí, y lejanas en demasía una de la otra. Sin embargo, hubo por parte de los creadores que recién llegaban un claro interés y el deseo por comprender la compleja realidad de Venezuela, y exponían la necesidad de construir un teatro de raigambre nacional más allá de las distancias culturales que impusieron un límite a esa aspiración.

Los directores, los actores, los dramaturgos, entre otros, que venían de los países cercanos (a raíz de las dictaduras que se vivía en ellos) a su llegada coparon los espacios teatrales en aquella Venezuela mítica y mitológica. Y en vez de conectar con ese nuevo contexto en el que se introducían quisieron introducir sus lenguajes escénicos, desplazando (consciente o inconscientemente) al que ya se venía gestando desde el surgimiento de la Primera Modernidad teatral venezolana. El teatro venezolano desplazaba sus energías centrípetas (es decir hacia adentro) y no centrífugas (es decir hacia afuera) hecho que produjo entre ambas poéticas un proceso dialéctico que construyó y deconstruyó diversas derivas teatrales.

Claro está que los artistas que llegaron al país consolidaron una obra que se enmarcó en grandes producciones teatrales o con puestas que apuntaron a la construcción de poéticas vinculadas con procesos que se seguían importando desde Europa, aunque no por ello eran menos importante. Claro que este proceso (si se quiere paralelo), fue necesario e importante para el teatro venezolano, pero no dejó de deslocalizar otras poéticas más particulares, más individuales. Las diferencias entre un teatro (aún local) y otro teatro con raíces extranjeras se dejó traslucir en el llamado «1er Festival Nacional de Teatro de Provincia» realizado en el año 1982 que se llevó a cabo en el Estado Aragua en homenaje a Eduardo Moreno.[58] En este festival se puso de relieve y se pudo visibilizar dos teatros, dos perspectivas y dos historias. El festival reincorporaba un lenguaje a la escena teatral que básicamente había sido solapado por las poéticas escénicas que se presentaba en los festivales internacionales de Caracas, como la gran mayoría de las puestas que se hacían en esta ciudad. Ese hecho significativo puso de relieve que

58 Eduardo Moreno fue un director de teatro y pedagogo. Fue una de las figuras de mayor renombre en Venezuela que surgió junto a César Rengifo, Gilberto Pinto, entre otros. Fundó primero la Asociación Carabobeña de Arte Teatral (ACAT) y posteriormente la Escuela de Teatro «Ramón Zapata» en la ciudad de Valencia, Estado Carabobo.

había habido en todo el país el curso de un teatro propio, que se remitía a su pasado originario y al desarrollo histórico-cultural y teatral del país. Allí se congregaron la gran mayoría de creadores de la escena de todo el país, incluyendo a los directores y autores ya mencionados tanto extranjeros como nacionales, pero de traslucir la diversidad y la complejidad que los discursos teatrales habían desarrollado durante tantos años. En 1982 durante dos semanas se podía ver en toda la ciudad de Maracay a directores como Gilberto Pinto, Clemente Izaguirre, Elio Arangú Conde, Pablo Matute, Emilio Fragoza, Eduardo Moreno, Carmen Ricart, Rodolfo Santana, Alberto Suárez, Néstor Caballero, Eduardo Lameda, Alfredo Fuenmayor, Julio Jáuregui, y un muy largo etcétera. Fue la pléyade total del teatro venezolano en su conjunto.

Por esta confluencia de hechos que en su conjunto explican la compleja profundidad de la creación escénica es por lo que el método que queremos aplicar, para cumplir con los objetivos del libro, se ajusta a la propuesta de la construcción de epistemes teatrales y no antes a la de la periodización[59] del teatro venezolano planteada por Leonardo Azparren Giménez.

En su artículo «La tarea de historiar el teatro venezolano» Azparren Giménez afirma lo siguiente:

> La historia no es la yuxtaposición y el desecho de segmentos aislados de tiempo, sin relación diacrónica y sincrónica. La historia tiene sentido por su continuidad y sus cambios. Por la continuidad percibimos la permanencia, pertenencia e identidad de un grupo social, por lo que es susceptible de estudios sincrónicos. Los cambios registran sus transformaciones en el tiempo, es decir, su diacronía. En consecuencia, continuidad y cambio son inseparables y necesarios de tener en cuenta cuando se trata de estudiar un acontecimiento histórico.[60]

La periodización da una respuesta diacrónica y sincrónica sostenida en una especie de *continuum*, que bien puede ser válida en ciertos casos, pero que, a nuestro juicio, solamente traza una línea de tiempo que trata de reflejar esa continuidad, aunque no termina de explicar a profundidad cuál es el desarrollo básico[61] de los teatros. Marca el paso histórico y describe hondamente las producciones teatrales, pero no las explica en sus bases o fundamentos. Diremos junto con Foucault

---

59 Leonardo Azparren Giménez es quien propone el método de la periodización. Véase el artículo: Leonardo Azparren Giménez: «Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela». In: *Arrabal*, 7–8 (2010).

60 Leonardo Azparren Giménez: «La tarea de historiar el teatro venezolano». In: *Akademos* II, 1 (2000), p. 105.

61 Entiéndase «básico» de acuerdo con la noción de fundamento.

que «nos equivocamos»[62] cuando se intenta «describir génesis lineales, al ordenar, por ejemplo, solo en función de lo útil»[63] las partes sustantivas de un proceso que, en realidad, surge de otras transformaciones, de otras consideraciones poéticas, y no «localiza la singularidad de los acontecimientos».[64]

Si nuestra propuesta se adosara al «método» de la periodización eso sería para nosotros reflejar en tiempo y espacio los cambios, pero no introducirse en los discursos y en los lenguajes creadores sino describirlos. . .

> solo en función de lo útil [. . .] como si las palabras hubiesen guardado su sentido, los deseos su dirección, las ideas su lógica; como si este mundo de cosas dichas y queridas no hubiese conocido invasiones, luchas, rapiñas, disfraces, astucias. De ahí la necesidad, para la genealogía. . . .[65]

Si se sometiera este trabajo al criterio de la periodización, de inmediato nos surgirían múltiples y diversos interrogantes. Lo que la periodización trata de expresar a partir de una visión diacrónica y sincrónica de los hechos y de la historia del teatro deja, desde nuestra perspectiva, muchos elementos sueltos ya que el método fundamentalmente se sostiene de la continuidad en el tiempo. No obstante, nuestro objetivo aquí no es polemizar con el método de la periodización,[66] sino entender que nuestra vía es diferente, que no apunta a un método descriptivo, sino que pretende trazar, «localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera, y en lo que pasa por no tener historia, los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos» es decir construir una genealogía a partir de la cual se fundamentan los conceptos y las ideas más importantes que definieron al teatro venezolano en la década de los setenta, la *Década de oro* y que pueden explicar que hizo posible este *boom* teatral.

La producción teatral de hoy en día se muestra distante de aquellos años 70, de aquellas décadas. No tanto por el hecho de que haya una distancia en tiempo lo suficientemente larga como para no se identifiquen entre sí, o porque no se compartan los mismos modelos históricos o no respondan a la realidad de un solo país, sino porque en los setenta se gestó una crisis cultural profunda que él venezolano actual no parece reconocer, no la tiene presente en su imaginario cultural e histórico, o no la sabe, no la conoce. De hecho, algunas produc-

---

62 Foucault en su libro *Nietzsche, la genealogía, la historia* afirma que: «Paul Ree se equivoca, como los ingleses al describir génesis lineales». Véase Michel Foucault: *Nietzsche, genealogía de la historia*. Valencia: Pre-Textos ^{2}1992, p. 11.

63 Ibid.

64 Ibid., pp. 11–12.

65 Ibid., p. 11.

66 Azparren Giménez: «Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela».

ciones actuales del teatro venezolano no dan cuenta del proceso de desarrollo histórico que derivó en Venezuela desde incluso los años sesenta hasta hoy en día. El teatro de los sesenta y setenta trazó una línea sin parangones con respecto a su interpretación de la realidad histórica que vivió y había vivido el país, obras como *El hombre de la rata*, de Gilberto Pinto, *La horda* de Rodolfo Santana o *L.S.D. (Lucio in the sky with diamonds)* de Ibsen Martínez, así lo demuestran. Pero los puntos de encuentro entre ellos y las nuevas generaciones sufre la ruptura de lo que las crisis produjeron.

Un ejemplo claro es la puesta *Postales de Caracas* de Sergio Deneri en la que se expresan diversas manifestaciones de la violencia en los diversos ámbitos de la sociedad. No obstante, la discursividad de obras como las de Deneri u otros no muestran tan claramente los hilos conductores que conectarían a los 70 con el tiempo actual. ¿Deberían hacerlo? ¿Tendrían que reconocer esos canales? En realidad, no necesariamente. Sin embargo, la ausencia de puntos de enlace (enlaces que hay y muchos), la ausencia del eco de esas voces en la dramaturgia y en el teatro actual, los aislamientos discursivos, dan cuenta del quiebre histórico, social y cultural que se produjo en Venezuela durante las últimas dos últimas décadas del siglo XX y las dos primeras del siglo XXI. Y si el teatro no es capaz de expresar ese conjunto dinámico, esas estructuras rizomáticas que se entretejen entre sí, podríamos entonces suponer que el teatro sufre una crisis de sus epistemes.

La explicación de ello parece estar contextualizada en una verdad que puede resultar para algunos de Perogrullo, el uso indiscriminado de elementos que implementaron diversos modos y usos de la violencia poniéndolos en práctica como «artificios teatrales».[67] La usaron en todas las perspectivas: violencia psicológica, violencia física, violencia verbal, etc. Sin embargo, no se debe olvidar que la violencia fue un elemento que marcó, no solo al teatro, sino en realidad a todos los campos de la vida social, política y cultural del venezolano, con lo cual el teatro adoptó esos principios como metodología de trabajo. Estas formas de manifestación trajeron consecuencias de diversa índole.

En ocasiones la investigación teórica es considerada un terreno árido y seco, y de tal manera, claro, siempre puede serlo. Sin embargo, yo abogo por una letra viva, por un cuerpo crítico que realmente adquiera significado y valor de existencia. En este sentido, pretendo en este libro acercarme desde dos tipos de estructuras discursivas, absolutamente diferentes una de otra, el texto teórico-

67 Queremos utilizar la definición de Borges sobre Artificios literarios (que llamaremos Artificios teatrales o de la teatralidad) en vez de usar el concepto de procedimiento dramático. Jorge Luis Borges: *Artificios*. Madrid: Alianza 1993; Véase también: Borges: «*Arte poética*», p. 93.

científico, el texto de referencia o «académico» (que se suele llamar comúnmente) y el ensayo literario, fuente de creación, que cada vez más (a nuestro juicio) se dispersa y se separa de los pensadores. De todas formas, acusamos un lenguaje formal y formalizado que el trabajo exige y amerita.

3.3 Metodología

Para explicar el desarrollo de las epistemes teatrales en Venezuela, junto a la producción de los fractales, debemos apuntar dos aspectos que nos ayudarán a esclarecer el sentido y significado del tema. Este estudio se limita sola y únicamente a presentar aportes teóricos en el campo de la dramaturgia. Si bien tomaremos ejemplos de las puestas en escena y sus vínculos con la creación dramática, el énfasis está exclusivamente en el texto escrito. Si nos decidiéramos por la vía escénica y la dramatúrgica a la vez creemos que podríamos incurrir en un exceso que no permitiera al lector comprender ampliamente la tesis fundada.

Las dos líneas principales a partir de las cuales se trazan los aportes teóricos que queremos aplicar a las obras estudiadas y correspondientes a la década del setenta se definen bajo el siguiente esquema:

1. Presentación de una taxonomía que define las líneas de acción que adoptó la dramaturgia venezolana en la década del setenta.
   - la construcción de la taxonomía toma como punto de enlace y referencia, a las epistemes y al vínculo que internamente se producen entre ellas.
2. Desarrollo de una «genealogía de las prácticas dramatúrgicas»
   - Se expone aquí la tesis de los fractales.
   - Se desarrolla la genealogía a partir de estructuras crítico-dramática, crítico-escénica y crítico-literaria que tomarán fuentes de múltiples autores.
   - Aunque el orden de la selección sigue siendo más o menos «cronológico», los agrupamos en tres aspectos esenciales: zonas temáticas, espacios «escénicos», y órdenes discursivos.

Un autor podrá aparecer mencionado y estudiado más de una vez, porque retoma la estructura metalingüística que funciona dentro de sus epistemes en diferentes textos teatrales, lo que le otorgaría una dinámica y una movilidad en diferentes sentidos, órdenes discursivos, etc.

Si por un lado un dramaturgo tiene una colocación predeterminada entonces se lo clasifica dentro de una taxonomía en particular. Si por otro lado ese autor modela su propia textualidad dramática y esta se desplaza de distintos

modos a través del tiempo y del espacio (sube o baja de acuerdo con las bases textuales de esta) se le consideraría en el conjunto de algunos marcos de esa genealogía. Un ejemplo concreto de ello es la obra de Isaac Chocrón *La revolución* que de acuerdo con la taxonomía y la episteme se definiría como épica-política. No obstante, en el marco de la genealogía la obra de Chocrón tomaría al menos tres espacios escénicos, diversas zonas temáticas y distintos órdenes discursivos debido al hecho de que ha sido presentada en tres tiempos distintos. Es por ello por lo que hemos abierto una sección que hemos intitulado *La revolución en tres tiempos: Chocrón, Gota, Manrique*, sección que da cuenta, por supuesto, al menos de tres obras, tres sentidos, tres órdenes discursivos, tres miradas políticas, etc., todas atravesadas entre sí.

3.3.1 La taxonomía

Por un lado, se expondrá una taxonomía de los autores, con sus respectivas correspondencias a la época en la que se desarrollan (aunque esta taxonomía no responde a una lista periódica[68]). Nuestro estudio elaborará este cuerpo taxonómico creando un sistema de relaciones, una clasificación acordada bajo un cierto orden que en la historia del teatro venezolano no ha sido aún establecida, o al menos no con una preclara exhaustividad. Aunque en nuestro caso tampoco tiene esta pretensión, solo que nos obliga a mostrarla para que se pueda comprender con más precisión ese conjunto de derivas significantes que convocaron a unos y a otros por un mismo camino o por un eje común.

3.3.2 La genealogía

La segunda parte toca otros aspectos totalmente diferentes. Con el objeto de hacer un corte transversal planteando construir una genealogía de la dramaturgia venezolana en la década del 60 y del 70. El corte es necesario porque son las dos décadas más importantes del siglo XX, que funcionan por supuesto con sus antecedentes y las repercusiones que ellas mismas generaron. A la década del setenta la hemos definido *Década de Oro*[69] por ser el espacio fundamental

68 Durante la década de los sesenta en Venezuela, la mayoría de los intelectuales y personas vinculadas con el medio de la cultura tenían orientaciones políticas de izquierda.
69 Gilberto Pinto fue un hombre con una muy vasta cultura literaria hecho que le permitió llevar a cabo el abordaje de una dramaturgia y un teatro vinculado con distintas líneas de pensamiento, así como también de escritura. Ante todo, por supuesto era un hombre íntegro de

en el que se fusionaron y/o condensaron los distintos modos teatrales del siglo XX. Así mismo de Foucault la siguiente premisa:

> La genealogía no se opone a la historia como la visión altiva y profunda del filósofo se opone a la mirada del topo del sabio; se opone, por el contrario, al desplegamiento metahistórico de las significaciones ideales y de las indefinidas teleologías. Se opone a la búsqueda del origen.[70]

En este libro, no están todos los autores, directores y puestas en escena que deberían estar y tampoco todos los que quisiera que estuviesen. Es una verdad un poco obvia afirmar que faltan autores, pero es así, y en realidad faltan muchísimos. Sin embargo, por ahora prefiero dejar algunos para otros proyectos y estudios que igualmente surgirán *a posteriori*. La vastedad que desde el siglo XIX cunde a la dramaturgia venezolana, muestra que en Venezuela nunca faltaron escritores. Muy a pesar de esto, de esa sintonía múltiple, a muchos de ellos, una gran mayoría probablemente, han pasado totalmente desapercibidos. Primero por falta de crítica, y segundo porque abunda un total y desesperanzado desconocimiento del tema. A pesar de ello, no se tiene espacio suficiente aquí para tratarlos a todos, por cuanto el marco teórico y el enfoque del trabajo nos obliga remitirnos casi con exclusividad a un grupo que si se quiere es reducido. Pero este es un hecho que no se puede delimitar, de manera tal que también abordaremos autores que surgieron en décadas precedentes y décadas asumidas con posterioridad.

Algo me preocupa todavía y es quedarme anclado en lo que se ha dado a llamar como la *Década de oro del teatro venezolano*. Me preocupa, no obstante, porque hay aquí una doble argumentación. Los setenta fueron en sí mismos mucho más que una década, creo que se necesitaría por lo menos también más de un libro para explicar la dimensión en el contexto de lo que fue y de cómo se constituyó. No obstante, esta década no se puede explicar sola y por sí misma, resulta imprescindible pues, acompañarla tanto de las que le precedieron, así como de las que le sucedieron, porque es allí precisamente donde está su fundamento y su orden. Si me hubiera quedado encerrado solamente en ese horizonte profundo que rodeó a la teatralidad de los 70 en Venezuela, se hubiera echado en falta una ristra larga de dramaturgos que fueron también en parte el producto originario de esta época dorada. A pesar de todo, la lista

---

teatro, pero abarcaba intereses intelectuales muy variados que iban desde la filosofía, sociología, historia, política, etc., hecho bastante inusual, si se trata del teatro en Venezuela. Todo ese vasto panorama cultural e intelectual del que se rodeó, como no era menos de esperar, los aglutinó y los volcó dentro de sus textos dramáticos.

70 Foucault: «Nietzsche, genealogía de la historia», p. 13.

sigue siendo muy corta y no llega a cubrir lo vasto de la dramaturgia y la escena teatral venezolana.

La década de los 70 constituyó, efectivamente, diez años de esplendor de la escena venezolana. Los sucesivos 80 se forjaron sobre la base de una pretendida herencia cultural de la que se carecía, y a la vez los ochenta se forjaron en el marco de una crisis sobrevenida de esa misma falsificada herencia. Una crisis que sin lugar a duda se podría afirmar que aún es sustantivamente perdurable.

Del desarrollo de las formas sociales en Venezuela, surge entre los setenta y los ochenta un quiebre, que atraviesa a todo el campo cultural, y del que se nos ofrece como resultado una ruptura epistemológica de lo escénico. Producto de esa ruptura del sentido y de la significación del venezolano se gesta un proceso de crisis que no obedeció a criterio formal alguno, sino que actuó como una fuerza entrópica desatando un caos del orden y reordenándose otra vez en contextos diferentes. Pero estas rupturas (que no fueron solo parte del teatro, sino que se expandió a todos los órdenes de la vida) formaron parte de ese «malestar de la cultura» que, progresivamente se instaló en el real imaginario del venezolano y que se asentó allí durante décadas que se extendió hasta la crisis que se vive hoy en día.

Ya hemos afirmado que la dramaturgia venezolana ha sido profusa, no así lo que sobre ella se ha analizado o estudiado. Si hablamos del teatro latinoamericano en general, debemos penosamente afirmar, que el teatro venezolano no «ha corrido suerte» (refiriéndonos en términos de cantidad) de tener grandes e ingentes divulgadores y estudiosos, aun cuando cada vez aparezcan más y más. Los criterios y los perfiles de la investigación teatral en Venezuela siguen siendo escasos y no se pueden comparar, por ejemplo, con los de Argentina, Colombia, México o Brasil, por solo nombrar a algunos de los otros países. En el caso específico venezolano, no hay métodos claros (más allá del de la periodización y del que queremos instalar a partir de este libro) y los ejemplos precisos siguen teniendo algunos o quizás muchos faltantes.

3.4 Obras y autores «históricos»

Llamaremos obras históricas, no a aquellos textos que tratan sobre un tema histórico en el teatro, sino más bien a aquellas obras que se han convertido en hitos de la dramaturgia venezolana de acuerdo con la frecuencia y la permanencia de estas. Las piezas «históricas» (como veremos) se exponen como réplicas en el tiempo y en el espacio, es decir actúan como estructuras fractales, repitiéndose *ad infinitum*. Nos referimos a textos tales como, por ejemplo, *Resis-*

tencia[71] de Edilio Peña, (1973), *La muerte de Alfredo Gris* de Rodolfo Santana, (1975) o *El juego* (1977) de Mariela Romero, entre otras, que representan claramente esta idea al ser estas obras las más montadas y con más «repetición» de puestas en escena. La definición apunta a esclarecer y manifestar la capacidad que tuvieron y tienen aún ciertos autores de «historiarse» a sí mismos en el sentido de que su producción dramática se convirtió en iconos referenciales del teatro. La noción de lo «histórico» está tomado aquí, en el sentido de Nietzsche, cuando en la segunda intempestiva intitulada como: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* explica lo que esto puede significar. Afirma Nietzsche:

> Creen estos hombres históricos que el sentido de la existencia saldrá cada vez más a la luz en el transcurso de un proceso, de ahí que solo miren hacia atrás para, a través de la consideración de los procesos anteriores hasta el momento actual, comprender el presente y aprender a desear el futuro de manera más intensa; pero no saben hasta qué punto es a-histórica su manera de pensar y actuar en la Historia y en qué medida su ocupación histórica no es un instrumento del conocimiento puro sino de la vida.[72]

Los autores de los setenta cumplieron un ciclo que fue el marco de una acción totalizadora del teatro. El teatro venezolano abarcó cada vez más, los espacios de un mundo que fue desconocido en un determinado punto. El teatro venezolano se construyó a sí mismo. La tradición muestra que los dos pilares esenciales que tomó el teatro fueron el pasado cercano, el devenir en su historia, la evolución de una dramaturgia consolidada en los setenta y un gran número de directores que pusieron a la puesta en escena y la dirección de actores a la cabeza.

Aunque la tradición teatral (más allá de Juana Sujo y sus principios de formación, Alberto de Paz y Mateos con su trabajo teatral y de creación y otras experiencias foráneas) quiso imprimir en los actores, lo que había logrado en el campo de la dirección y de la dramaturgia, no llegó a consolidad un proceso de creación sostenida del actor, no creó un canon de actores. No lo hizo como pasó en otros campos de las artes. Venezuela fue, y es esencialmente, un país en el que sobresalen poetas, ensayistas y artistas plásticos, pero es menos un país de novelistas (lo que no significa que no los haya y buenos). De la misma manera que surge la modelización de poéticas de la creación centradas en los géneros (llámese poesía, pintura, reflexión crítica, ensayo, etc.) de esa misma forma los medios a partir de los cuales se destacan los procesos de creación, en ocasiones, apuntan a flancos precisos, a líneas creadoras que se ciernen sobre

71 Edilio *Peña: Resistencia: (o un extraño sueño sobre la tortura de Pablo Rojas)*. Caracas: Monte Ávila Editores [Original de 1973] 1975.
72 Friedrich Nietzsche: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida: [II intempestiva]*. Madrid: Biblioteca Nueva ^{3}2010, p. 49.

unas dinámicas y se dispersan de otras. El centro de creación del teatro se asentó en las dramaturgias y la dirección, y de allí surgieron, por supuesto, autores y directores que pusieron en práctica una gama profundamente diversa de discursos teatrales.

No obstante, en el campo de la actuación, el teatro venezolano conservó miradas que seguían portando en sí mismas una pureza que manifestaba expresamente la carencia de estructuras definidas, de técnicas precisas. El espacio del actor se sostuvo de una virginidad impoluta, de una ingenuidad prístina, que enmarcó a la actuación en el contexto de un canon «insípido» y sin definición. La diferencia entre el desarrollo de la dramaturgia y la dirección teatral en Venezuela frente al proceso del actor es tan disímil y desigual que no es posible todavía hoy hacer una historia teatral del actor. Dicho de otro modo, la tradición marcó líneas a los directores y a los dramaturgos, pero no las marcó al desarrollo de la actuación en el país. Si quisiéramos trazar una línea en el tiempo de cada una de las especialidades del teatro en Venezuela, de seguro trazarla para una historia del actor encontraría suficientes escollos y vacíos como para plantearse la posibilidad de que ello fuese posible. Podríamos hacer una historia de los nombres que reflejaron a una «imaginación del actor», pero seguramente el número de ellos sería tan reducido que no daría cuenta de lo que pudiera constituirse en una tradición teatral.

Los autores «históricos» del teatro venezolano refrendan, en cambio, la idea de que el campo de la dramaturgia desarrolla una gran parte de la tradición teatral. La define, explicita la dimensión social, cultural, histórica y política del país, no solo a lo largo del siglo XX, sino antes y después. La década de los setenta fue un corolario que se desprendió del resultado de los procesos y de la formación de proyectos escénicos de invaluable dimensión creadora. Este periodo de magnificencia tiene sus orígenes y su desarrollo en lo que en materia de dramaturgia produjo el teatro venezolano en el siglo XIX[73] hasta principios del siglo XX (los años 40 para ser más precisos) que fue sin lugar a duda una exposición tanto en cantidad como en calidad.

73 «[. . .] famosos personajes de aquel tiempo como el joven Andrés Bello y José Domingo Díaz escribieron alguna obra de teatro. Y hubo líderes de la Independencia que hicieron de actores: José Antonio Páez, Miguel Peña, Carlos Soublette o Antonio Nicolás Briceño, llamado el diablo por el papel que realizó en una expresión teatral llamada Nacimiento El teatro –término que aúna espacio, texto, espectáculo y actores– introdujo en Venezuela autos sacramentales, jerusalenes, comedias, sainetes, dramas, tragedias, etc., y más tarde, cuplés, boleras, cafés-conciertos, óperas, operetas y la tonadilla, fuente de la zarzuela [. . .]» Sonia García: «Teatro y música en Cumaná. Siglo XIX». In: *Anuario de Estudios Bolivarianos* XII, 13 (2006), pp. 41–42.

En consecuencia, las que definimos como obras históricas no solamente se agrupan por la repercusión que han tenido a lo largo del tiempo, sino también por el valor de las significaciones de sus discursos, una cierta textualidad dramática de particular expresión, y una trascendencia hacia la constitución de una metafísica del teatro, expresada a través de la escritura. De este modo, la dramaturgia de los históricos se constituye como una ontología y una teleología del teatro venezolano.

3.5 La ruptura con los históricos

La dramaturgia que surge en la década de los ochenta y los noventa intentó por un lado desvincularse de ese pasado próximo, y por otro crear un nuevo panorama estético que se expusiera como un teatro emergente, como el nuevo teatro venezolano. El germen de esa generación iba a ser la ruptura, aunque finalmente en muchos casos no tuvieron otra opción que apelar a los símiles de su contexto.

La excesiva recurrencia a estos parecidos, expresados en las narrativas, las metáforas, los textos, establecieron su punto de contacto más próximo con el teatro y la dramaturgia de los setenta. Los vínculos a ella (aunque ruptura) fueron pues incontables. Pasó por los más jóvenes, entre otros, las que entonces se considerarían las nuevas generaciones de dramaturgos, y a su vez pasó por los directores que se forjaron a la luz de un proyecto creado por Carlos Giménez director del grupo de teatro Rajatabla, el llamado Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT) creado el 14 de octubre de 1986, según lo reseña Rubén Monasterios en el texto editado por Blanca Sánchez y David Rojas, *Rajatabla: 20 años de vida para el teatro venezolano*.[74]

Monasterios destaca que el Rajatabla, y se debe agregar que más específicamente Carlos Giménez, crearon el Festival de Directores para el Nuevo Teatro[75] con el objeto de superar la crisis sobrevenida en los ochenta que, según las propias palabras de Monasterios, se manifiesta en factores que iban a ser adversos al desarrollo del nuevo teatro venezolano. Monasterios, así, destaca que estos

---

74 Blanca Sánchez/David Rojas (eds.): *Rajatabla: 20 años de vida para el teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, p. 388.

75 La realización del Primer Festival de Directores para el Nuevo Teatro se produjo entre abril-mayo de 1986. Véase la referencia en: Rubén Monasterios: «Rajatabla. La estética del poder». In: Blanca Sánchez/David Rojas (eds.): *Rajatabla: 20 años de vida para el teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1991, p. 388.

fueron «la crisis económica,[76] la competencia de los medios audiovisuales [. . .] y un rechazo de la «institucionalidad cultural» a arriesgar en proyectos jóvenes».[77]

Es allí donde se gesta (a nuestro juicio) la gran ruptura con el proceso que se había desarrollado en los setenta y décadas anteriores a esta. En todo caso, las décadas precedentes (40–70) a los ochenta debían significar el asidero teórico que eventualmente impulsaría con vigor las nuevas poéticas escénicas del país. Pero el proyecto que funda el CDNT para crear el Nuevo Teatro venezolano, no se conectó con esos discursos, sino que pretendió crear lenguajes y modelos escénicos «innovadores» que en el fondo indirectamente rechazaban (en la mayoría de los casos) las poéticas construidas desde Gramcko hasta Rodolfo Santana (por solo poner dos nombres) y todo lo que en ese centro se incluía. Mientras los primeros crecieron sin «cobijo», a saber, solamente defendidos prácticamente por El Nuevo Grupo de Caracas, los segundos se sostuvieron y surgieron del mecenazgo que el propio Carlos Giménez quiso impulsar en especial cuando creó la Fundación del Centro de Directores para el Nuevo Teatro.

La diferencia entre los primeros y los segundos fue que la generación de Santana, Agüero, Acosta, etc., se construyó en el centro de una tendencia que demarcó profundamente la historia cultural de Venezuela, la precariedad. Porque si bien, el Nuevo Grupo creó un espacio de sostén, la producción no tuvo el arraigo político y del Estado que tuvo la de Carlos Giménez en toda su infraestructura. No es que a los que Giménez apoyó no sufrieran en modo alguno una situación similar. No obstante, la fuerza económica, política y la influencia que ejerció Carlos Giménez en el contexto, hizo que este grupo fundamentalmente de autores y directores se sostuviera de esa condición. En todos los sentidos, a los que él mismo apoyó fueron los que estuvieron en el centro, polarizando todos los contenidos político-teatrales y culturales del momento. Giménez creó el proyecto y les dio, dentro de un espacio que históricamente ha sido hostil en sí mismo, un lugar de significación. Giménez actuó realmente como un intermediario entre el Estado y los nuevos creadores del teatro nacional. Históricamente, en Venezuela, el Estado ha sido el gran mecenas de la cultura. Ya que la condición de país petrolero (calculada sus reservas en una de las primeras del

76 Si comparamos lo que en los ochenta se consideraba como «crisis económica» (según palabras de Rubén Monasterios) con la que se sufre hoy en Venezuela, podremos comprender que el criterio de la «crisis» solo buscó crear una hipótesis que justificara la creación de un espacio institucional que les permitiera acceder a más fuentes de ingreso económico, de financiación de proyectos. Efectivamente, esos recursos impulsaron al llamado Nuevo Teatro venezolano, pero se debe decir también que lo hacían a discreción de las decisiones de los centros hegemónicos y de poder de élites culturales de entonces.

77 Monasterios: «Rajatabla. La estética del poder», p. 388.

mundo) ejerció una fuerte influencia para que el Estado se convirtiera en el gran capitalista del país. Se puede afirmar, entonces, que en Venezuela se desarrolló el modelo del Capitalismo de Estado. Es decir, el Estado venezolano ha sido el gran rentista del país, aunque en las últimas décadas del siglo XX nunca se ejerció una distribución equitativa de esa renta.

Provenientes entonces de esa ruptura con el pasado inmediato, y de una renovación «líquida» la generación que entusiastamente se creó a partir de este proyecto se dispersó casi en su totalidad, en realidad fue la atomización del proceso de creación que no arrojó los resultados del todo esperados. Es por ello por lo que la hemos definido como la Generación Perdida. El propio Azparren Giménez lo explica en su libro *El teatro en Venezuela: ensayos históricos* al afirmar que en la producción de los festivales que surgieron de la fundación del CDNT y sus proyectos había habido «inconsistencia de teatralidad en el texto y en la representación».[78] Y que con ello el CDNT «no daba aún los resultados deseados».[79] Carlos Giménez intentó una respuesta al respecto de los escasos alcances escénicos, aunque no se logró el tan deseado desarrollo. Azparren Giménez lo confirma claramente unas líneas más abajo cuando escribe:

> Hacia 1984 la década de los ochenta parecía deprimida. En efecto, no se había producido una efervescencia dramática similar a la vivida entre 1971 y 1980, y la puesta en escena se reiteraba un oficio rutinario.[80]

Es por ello por lo que las nuevas generaciones de los ochenta en diversas y múltiples ocasiones, y a pesar de la ruptura de lenguajes que quisieron imponer, finalmente tuvieron que echar mano de un sinfín de «artificios creativos»[81] y «procedimientos dramáticos»[82] que otra vez se paseaban por Santana, Romero, Peña, Pinto, Rengifo, Chalbaud, Cabrujas, Chocrón, Núñez, etcétera.

78 Leonardo Azparren Giménez: *El teatro en Venezuela: Ensayos históricos*. Caracas: Alfadil Ediciones 1997, p. 194.
79 Ibid.
80 Ibid.
81 Borges, «*Artificios*».
82 El concepto de procedimiento dramático pertenece a las poéticas teatrales de finales de los noventa y principios del siglo XX en Argentina, que desarrollaron Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián y Javier Daulte. Sin embargo, después de revisar el texto de Jorge Luis Borges *Artificios* y su *Arte poética: seis conferencias* creemos que el primero es un mecanismo de la estructura textual del drama, y que el segundo apunta más a una parte del proceso creador de la escritura, ya sea del drama o de textos narrativos, poéticos, etc. En realidad, suponemos que el concepto de procedimiento dramático se desprende del concepto de Borges en torno a los artificios creativos.

Mientras que los creadores de teatro de los setenta (entiéndase creadores en todas sus facetas) surgieron a partir de su condición individual, de sus procesos creadores personales, los que Giménez impulsó (por supuesto que, en la mayoría de los casos, no en todos) fueron producto del «deseo» y de la «imaginación» del propio director argentino. Giménez intentó impulsar un modelo de desarrollo escénico que en cierto modo se importaba del propio aprendizaje que el director en había tenido en Argentina. El hecho es que la deriva cultural venezolana se dirigió en sentidos distintos. Y en la mayoría de los casos «sobrevivieron» aquellos que se fijaron en un modelo de creación nacional.

Junto con el desarrollo de festivales de teatro, grupos, procesos de creación, que Venezuela había desarrollado tímidamente o al menos en una línea diferente, la de Giménez se enlazaba siempre bajo una fuerte conexión paralela de la que se podía ver el tenor de un vínculo fundamentalmente de organización, aunque no tanto compartido en el campo de la visión. De este modo, lo que hubo fue una desconexión entre un modelo de teatro y otro, y esta fue la diferencia la escisión de dos perspectivas complejas y muy dinámicas que, por supuesto dieron muy importantes resultados al teatro venezolano, pero que también le quitaron una porción sustantiva de su identidad. Identidad que hasta el III Festival Nacional de Teatro en 1961 forjaba con claridad y pluralidad. Es importante recordar que Carlos Giménez fue por primera vez a Venezuela en 1969, pero se quedó en el país definitivamente a partir de 1971. Y el director se reconoció en una estética diferente a las que habían desarrollado los grandes creadores de teatro de entonces. La pregunta que se desprende de estos contenidos es ¿Quién hizo el teatro? ¿Quién lo definió?

Durante la década, si bien tuvieron cabida en un núcleo que se concentró en Caracas, el teatro sufrió un largo proceso de atomización. Los proyectos estaban separados unos de otros en pequeñas unidades que colindaban y llevaban líneas paralelas. Y entonces surgieron dos grandes líneas de creación. O bien la que se llevó cabo en la propia línea de Giménez; o bien, la que se desarrolló en la línea de creadores como Cabrujas, Chocrón o Chalbaud.

Cuando Carlos Giménez había consolidado el Festival Internacional de Teatro de Caracas, en su tercera edición la representación venezolana en tanto las grandes producciones fue si se quiere magra. Al menos lo fue en tanto agrupaciones y autores que habían contado con una tradición. Según lo que reseña Geneviève Rozenthal en su artículo «Caracas, Tercer Festival Internacional de Teatro» la concentración venezolana de un total de 54 grupos en todo el festival fue apenas de 11. Representación limitada fundamentalmente a El Nuevo Grupo, con Chalbaud, Chocrón y Cabrujas, y solamente dos agrupaciones del teatro de provincia. Incluso Rozenthal asegura, probablemente tratando de suavizar su tono teórico, que:

> Los once grupos venezolanos que intervinieron esta vez confirmaron rasgos ya conocidos; (talento, pero premura y falta de continuidad de los elencos). Vimos por una parte (un teatro de textos, algo clásico, profesionalizado, representado fundamentalmente por el Nuevo Grupo de Caracas) (Chocrón, Chalbaud y Cabrujas); y, por otra parte, (agrupaciones donde el entusiasmo político o estético trataba de suplir la falta de bases técnicas y de dedicación prolongada). Sin embargo, se destaca el trabajo de dos grupos de provincia: el Taller de Expresión Primitiva dirigido por Víctor Fuenmayor y el Teatro Negro de Barlovento. Tienen en común el objetivo de rescatar las raíces y esta voz colectiva que va enmudeciendo, acallada por la ruidosa competencia que le hacen los «medias».[83]

A juzgar por lo publicado en otro artículo, ahora de Eduardo Márceles Daconte, en el que se reseña el V Festival Internacional de Teatro de Caracas. La representación local probablemente fue aún muchísimo más escasa. Aunque la inversión para entonces fue muy alta (5 millones de bolívares[84]) de un total de 22 grupos participantes en todo el festival, en el artículo se reseñan solo la representación del Nuevo Grupo con la obra *El pez que fuma* de Román Chalbaud, la pieza de Rodolfo Santana *Fin de Round* junto a su agrupación Grupo Cobre de Venezuela y dirigida por él mismo. Y finalmente a una versión del mito de Fausto, que el actor Temístocles López puso en escena a partir de los textos de Christopher Marlowe, Johan Wolfang Goethe y Paul Valery. Sin embargo, Daconte afirma que:

> la obra resultó demasiado ambiciosa para las posibilidades del grupo, creándose un pesado desequilibrio entre un interminable primer acto y un brevísimo epílogo; en ningún momento aprovecha la versatilidad que demuestra el protagonista Asdrúbal Meléndez quien se pasa la mayor parte del tiempo observando su propia pesadilla recreada por otros actores.[85]

No se debe dejar de lado, en este contexto, al teatro de provincia. Si bien hay un desarrollo importante por lo general no contaron con el apoyo del Estado, así como tampoco con la difusión necesaria. Finalmente debemos agregar una nota (que aún no hemos mencionado) pero que es necesaria para completar las diferencias que se dieron en el proceso. La sexta edición del Festival Internacional de Teatro de Caracas se dio entre el 27 de abril y el 12 de mayo de 1983, la representación de toda esa generación estuvo aún muchísimo menos presente

---

83 Todos los subrayados son nuestros. Véase en: Geneviève Rozenthal: «Caracas, Tercer Festival Internacional de Teatro». tomado de https://journals.ku.edu/latr/article/view/264. In: *Latin American Theater Review (LATR)* 10, 1 (Septiembre 1976), p. 65.

84 Calculado a la tasa del dólar en 1981, es decir a 4,30 bolívares por dólar, la inversión que ejecutó el Estado venezolano en este festival fue de 1 162 791 dólares.

85 Eduardo Márceles Daconte: «Caracas: Escenario del Mundo (V Festival Internacional de Teatro)». Review of https://journals.ku.edu/latr/article/view/473. In: *Latin American Theater Review (LATR)* 15, 1 (September 1981), pp. 79–80.

que en las ediciones anteriores. Nuevamente se presentó El Nuevo Grupo con la obra de Isaac Chocrón *Simón,* y el Teatro de Cámara de la Universidad de Carabobo con *La empresa perdona un momento de locura*[86] de Rodolfo Santana dirigida y actuada por Héctor Vargas y Erika Kerr. El grupo Rajatabla con *La Charité de Vallejo,* escrita por Larry Herrera y finalmente la obra *Traje de Etiqueta* de César Chirinos presentada por Sociedad Dramática de Aficionados de Maracaibo. Esta compleja realidad para el prolífico teatro venezolano se ve contrastada por dos eventos de singular magnitud. En 1982 se dio el Primer Festival Nacional de Teatro de Provincia en homenaje a Eduardo Moreno con más de una treintena de grupos que durante 15 días se dieron cita en la mencionada ciudad llevando a cabo todo tipo de presentaciones, talleres, conferencias, charlas, actuaciones. Todos los grandes creadores de los setenta y los nuevos que emergían se dieron cita allí. Entre los que Rodolfo Santana fue uno de sus organizadores. Esos creadores discutieron la necesidad de que el teatro venezolano requería de una organización que agrupara gremialmente a todos los teatreros. En 1982 se creó así la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro (AVEPROTE) cuyo presidente fue en ese momento Rodolfo Santana y que hacía frente a una necesidad muy urgente, la de reactivar de diversos modos el teatro nacional que veía mermada su actuación frente a los festivales internacionales. Fue una lucha encarnizada. El VI Festival Internacional de Teatro fue en 1983 y en ese mismo año entre el 6 de octubre y el 7 de noviembre se dio con la organización de AVEPROTE, el VI Festival Nacional de Teatro.[87] Se pusieron un total de 48 piezas todas de autores venezolanos que se publicaron[88] en una serie de 12 tomos con 3 piezas cada uno. Para que nos demos una idea enumeraremos los 9 primeros tomos con sus obras publicadas:

Tomo I: *Con una pequeña ayuda de mis amigos* / Néstor Caballero; *Exitium* / Isidoro Bracchitta. *Gritos en el silencio*. *Maribel un amanecer* / Luis Chesney Lawrence[89] –

86 Santana: *Mirando al tendido: y otras obras de Rodolfo Santana*.
87 Cabe decir que se desconoce por qué se dio únicamente como sexta edición. No hay referencias de una cuarta y una quinta edición.
88 Néstor Caballero/José Antonio Rial et al.: *VI Festival Nacional de Teatro ‘83*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales de Teatro [AVEPROTE] 6 de octubre – 7 de noviembre 1983.
89 Néstor Caballero/Isidoro Bracchitta et al.: *Con una pequeña ayuda de mis amigos; Exitium; Maribel un amanecer*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro 1983.

Tomo II: *Gárgolas* / Xiomara Moreno. *Zalamera* / Carlos Sánchez Delgado; *La fragata del sol* /José Antonio Rial[90] –

Tomo III: *La tebaida* / Arturo Uslar Pietri; *Pedazos* / Ricardo Lombardi; *La misa profana*/Andrés Martínez[91] –

Tomo IV: *El guaguancó valiente* / Carlos Pérez Ariza; *Por qué los gnomos menean la cabeza* / Armando Carías y M. Domínguez[92] –

Tomo V: *Reina de bastos* / Julio Jáuregui; *Locura es. . .* / H. José y J.J. Herrera Mejías; *Principio de partida* / F.H. Álvarez[93] –

Tomo VI: *Ella cantaba boleros* / Perla Vonasek. *Qué Dios la tenga en la gloria* / Carlota Elena Martínez, *Estados circulares* / Inés Muñoz Martínez Aguirre. *La cárcel* / Thais Erminy[94] –

Tomo VII: *Ideales encontrados* / Carlos Fraga R. *Baile de sombras* / Tomás Onaindiaía. *Cuatro esquinas* / José Simón Escalona[95] –

Tomo VIII: *Pan nuestro de cada día* / Aldo Boeto y Héctor Campobello. *Final de viaje* / Luis Enrique Borges. *Agua linda* /Ricardo Acosta.[96] –

Tomo IX: *Un tal Ezequiel Zamora* / César Rengifo. *Reunión de muertos en familia* / Alberto Rowinsky. *Primavera* / Gilberto Pinto[97] –

---

90 Xiomara Moreno/Carlos Sánchez Delgado et al.: *Gárgolas; Zalamera; Fragata del Sol*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro 1983.
91 Arturo Uslar Pietri/Ricardo Lombardi et al.: *La tebaida; Pedazos; La misa profana*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales de Teatro 1983.
92 Carlos Pérez Ariza/Armando Carías et al.: *El guaguancó valiente; Por qué los gnomos menean la cabeza*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro 1983.
93 Julio Jáuregui/Juan José Herrera Mejías et al.: *Reina de bastos; Locura es; Principio de Partida*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro: Presidencia de la República de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura 1983.
94 Perla Vonasek/Martínez Carlota Muñoz et al.: *Ella cantaba boleros; Que Dios la tenga en la gloria; Estados circulares; Cárcel: obra en un acto y dos cuadros*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro 1983.
95 Carlos Fraga/Tomás Onaindiaía et al.: «Ideales encontrados; Baile de sombras; Cuatro esquinas». In: VII, 12 (1983).
96 Aldo Boeto/Campobello Héctor et al.: *El pan nuestro de cada día; Final de viaje; Agua linda*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro: Presidencia de la República de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura 1983.
97 César Rengifo/Alberto Rowinsky et al.: *Un tal Ezequiel Zamora; Reunión de Muertos en Familia; Primavera*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro: Presidencia de la República de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura 1983.

Si se analiza este espectro desde el punto de vista histórico se debe comprender que el teatro venezolano careció de una infraestructura institucional sólida que lo apoyara lo suficientemente, a pesar de que el sistema de subsidios creado por iniciativa del impulso de los creadores y hacedores de teatro en el que Carlos Giménez jugó un rol de suma importancia, constituyó un aporte significativo para las producciones de teatro que se hicieron, pero que al mismo tiempo se convirtieron en una contravención para el teatro y sus creadores. De tal modo que las experiencias pasaron por la fundación de El Nuevo Grupo de Caracas que llegó hasta 1988 (según lo que explica Leonardo Azparren Giménez en diversos artículos y libros) y las iniciativas desarrolladas en el campo institucional por Carlos Giménez. En el a veces llamado Teatro de Provincia las iniciativas más resaltantes fueron la de la Sociedad Dramática de Maracaibo (dirigida por Enrique León), el Festival de Teatro de Occidente (Carlos Arroyo), el Festival de Teatro de Oriente (Kiddio España) y experiencias individuales como las de Miguel Torrence, en Valencia entre algunos otros. Con respecto a los años setenta y los subsidios Daniel Suárez es muy preciso y acertado cuando observa:

> La historia del teatro de los años setenta es sumamente prolífica, por un extremo encontramos: un Estado que apoya con mucha efervescencia al teatro, profundizando la globalización, creando estructuras de Estado que atienden al teatro (Coordinación de Artes Escénicas del CONAC), dándole posibilidad al intercambio cultural y el fluido de información, permitiendo el acceso a los recursos para la realización de grandes confrontaciones estéticas, cabe destacar el papel jugado en esta década por Herman Lejter, María Teresa Castillo, Luis Molina López y Carlos Giménez.[98]

En cuanto a la producción de dramaturgia local nacional, si bien Giménez llevó a escena trabajos y adaptaciones hechas por Néstor Caballero, José Ignacio Cabrujas, adaptación de novelas como las de Arturo Uslar Pietri *Lanzas coloradas* o las del propio Miguel Otero Silva *Casas muertas*, *Fiebre*, *Cuando quiero llorar no lloro*, las puestas en escena de los dramaturgos nacionales, le estuvo limitada prácticamente a los nombres de Luis Britto García, Ricardo Acosta, Larry Herrera o José Antonio Rial.[99]

Agreguemos además lo que Leonardo Azparren Giménez apunta con respecto a la forma como Giménez abordó las referencias nacionales en sus pues-

---

98 José Daniel Hermoso Suárez: «La globalización, el teatro y el proceso cultural en la Venezuela de los años setenta». In: *Antología de la dramaturgia del teatro experimental de Venezuela*. San Carlos de Cojedes: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Fondo Editorial Teatro de Venezuela 2004, p. 16.

99 José Antonio Rial (1911–2009) fue en un periodista, dramaturgo y escritor de origen español radicado en Venezuela desde 1950. Fue un amante de la obra lorquiana con lo cual la influencia del escritor y poeta andaluz.

tas en escena. El crítico venezolano afirma que el director argentino «no superó el experimentalismo, y solo en fecha tardía intentó una relación más o menos estable con la dramaturgia venezolana [. . .]».[100]

De acuerdo con la información publicada en el libro *Dramaturgia venezolana del siglo XX*[101] en la sección dedicada al periodo que va desde 1970 hasta 1990 que fue escrita por Rodolfo Izaguirre la secuencia de montajes fue de la siguiente manera:

1. Para efectos de este libro en la lista que presentamos a continuación solamente se toman en cuenta las obras de los autores venezolanos que Carlos Giménez dirigió entre 1970 y 1979.

24-08-71	*Venezuela tuya*, de Luis Britto García.
24-01-76	*La juanbimbada*, de Andrés Eloy Blanco.
25-04-78	*El candidato*, de Larry Herrera.
05-11-79	*Canario de mala noche*, de Larry Herrera.[102]

Tal como se puede leer en la lista de cotejo presentada antes, en un periodo de diez años Giménez solamente puso en escena 4 obras de autores venezolanos. Para que podamos tener una idea más clara, veamos el siguiente cuadro en el que se intenta reflejar los autores que más veces fueron llevados a escena durante la década de los sesenta. Sin lugar a duda faltarán nombres de dramaturgos e incluso otros estrenos no registrados. Presentamos solo una muestra para que se detalle más claramente cómo fue el recorrido de la escena venezolana en la década de los setenta. La referencia está tomada del registro que aparece en el libro *La dramaturgia venezolana en el siglo XX*.[103]

El cuadro que se lee en la siguiente página (Véase tabla pág. 56) es un extracto de los datos de acuerdo con la información obtenida de la tabla de Enrique Izaguirre quien a su vez la reelaboró del trabajo de Dunia Galindo. Veamos que los cuatro autores que más puestas en escena tuvieron durante los setenta fueron, César Rengifo, Rodolfo Santana, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón, con 15 montajes, 11 montajes, 8 montajes y 7 montajes, respectivamente.

Con respecto a José Gabriel Núñez y Gilberto Pinto hablaremos un poco más adelante. También podemos decir que de la obra que sostiene la producción dramática de los setenta es decir la que se concentró en Chalbaud, Chocrón y Cabru-

100 Azparren Giménez: «Los setenta: contexto crucial en el teatro vnezolano», p. 98.
101 Alba Lía Barrios/Carmen Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*. Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO 1997, pp. 458–470.
102 Los datos han sido tomados de: ibid.
103 Ibid.

jas, con excepción de los últimos, el giro chalbaudiano le permitió incursionar cada vez más al cine.

Tabla 1: Dramaturgos llevados a escena durante la década de los setenta.[104]

Autor	Año	Número de veces en puesta
	Entre 1970 y 1979	
Gilberto Agüero		2
Elizabeth Schön		2
César Rengifo		15
Román Chalbaud		4
Ricardo Acosta		3
Rodolfo Santana		11
Gilberto Pinto		4
José I. Cabrujas		8
Isaac Chocrón		7
Mariela Romero		2
José G. Núñez		5
Elisa Lerner		1
Edilio Peña		2
Paul Williams		2

Una gran parte de sus obras son llevadas a las salas de cine y probablemente este desplazamiento lo saca del centro de la escena teatral alojándolo frontalmente en un espacio de suma complejidad en Venezuela. Sus obras que primeramente estuvieron en el teatro tales como *Caín adolescente* (1959), *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *Ratón de ferretería* (1985) todas fueron llevadas al cine.

104 Según los datos expresados por Enrique Izaguirre. La cita de Izaguirre tiene su fuente principal en el libro de Dunia Galindo: ibid., pp. 458–462; Para el libro de Galindo véase: Dunia Galindo: *Cartelera teatral caraqueña 1958–1983*. [Tesis Doctoral]. Caracas: Universidad Central de Venezuela 1989.

3.5.1 Un inciso de un dramaturgo aún por conocer: Ricardo Acosta

De la obra dramática de Ricardo Acosta[105] se puso en escena *Agua linda*, y aunque esta pieza tuvo una importancia singular fue un autor escasamente montado en Venezuela. No se ha documentado lo suficientemente su trabajo. Proveniente del Estado Mérida se trasladó a Caracas para seguir su trabajo teatral. Fue otro de los autores en el que la poesía y la dramaturgia se mezcló de manera muy eficaz abordando una poética teatral distinta a la forma tradicional de escribir teatro. La trayectoria de Acosta es sin lugar a duda importante. Después de que en los años cincuenta fuera puesto en el exilio (Nueva York), trabaja como director en el *Actor's Studio*, trabaja como actor en el *Off-Broadway* y dicta cursos en la Universidad de Washington.

El trabajo de Acosta que no se limitó a la dramaturgia se vinculó a la generación de Cabrujas, Chocrón y Chalbaud. Sin embargo, el exilio y su desempeño en el exterior, así como su muy temprano fallecimiento, «invisibilizaron» (quizá de una manera parcial) su obra. Con no más de una oncena de textos, aparte de su trabajo como actor, las obras que destacan de Acosta en la generación de los setenta son *Agua linda* (1970), *Rey negro* (1970), *La rebelión de Tupac-Amarú* (1971), *Uhurú una manera de decir libertad* (1977), *El cofre de la abuela Eugenia* (1979). También en 1978 pone en escena y adapta la pieza del autor chileno Egon Wolff, *Flores de papel*. José de la Cruz Rojas lo ubica, por supuesto, en la generación inmediatamente posterior a la de Chalbaud, Chocrón y Cabrujas; Rojas Uzcátegui apunta que:

> Acosta, pertenece, por la fecha de aparición de sus primeras obras y por su edad, a la generación siguiente a la de Chocrón, Cabrujas y Chalbaud y conforma la nueva con Gilberto Agüero, José Gabriel Núñez y Ramón Lameda, entre otros. Con ellos guarda relaciones en cuanto a búsquedas formales y temáticas, en cuanto a la concepción del hecho teatral y su realización, caracterizado por un afán de modernidad y universalismo, sin por ello dejar de ser profundamente nacionalistas y apegados al fluir atormentado y penoso del hombre venezolano de este tiempo de crisis y de reacomodo general.[106]

La mayor parte de la obra de Acosta permanece inédita. La obra de Acosta solo cuenta con dos publicaciones la primera (de acuerdo con la referencia de Carlos Suárez Radillo, fue hecha por la Editorial de la Universidad del Zulia en 1967.

---

105 Para una comprensión mayor de la dramaturgia de Ricardo Acosta léase el artículo de Rojas Uzcátegui en: José de la Cruz Rojas Uzcátegui: «Ricardo Acosta: Teatro y poesía». In: *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 02-03 (12/1989).

106 José de la Cruz Rojas Uzcátegui: *Ensayos sobre teatro*. [Trabajo de Ascenso]. Mérida: Universidad de Los Andes 1995, pp. 13–14.

En ese pequeño tomo solamente se publicó *El asfalto de los infiernos*[107](1967). La pieza obtuvo Mención Especial en el V Concurso de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Zulia. La otra publicación está hecha por la Universidad Central de Venezuela en 1969 titulada como *Teatro*.[108] Un estudio más o menos detallado de Acosta lo encontramos en el texto de investigación de ascenso de José de la Cruz Rojas. Aunque Acosta no emplea exactamente un teatro de la violencia, una voz poética, suaviza la fuerza de una palabra que puede ser dura y hosca, por otra parte, no deja de poner a prueba con conflictos y dramas el sentido profundo de una obra que produce una crítica. Lo que Acosta indaga es la cuestión propia de lo humano. Además, forma parte de la episteme religiosa-ritual en la que personajes creados por una actitud religiosa se asocian con todo un universo mítico de lo local. El teatro de Acosta es poético y a la vez ritual. En *Agua Linda (Historia fantástica en dos episodios)* esa es la actitud que dominante a lo largo del texto. Esta es una pieza que parece escrita a modo de guion cinematográfico. En el segundo episodio, en la secuencia número 12, Acosta escribe:

> La Anciana Estrella. – Lleva hacia el centro a Aenis, y la coloca sobre un montón de restos. Muchas mujeres con chasquidos de labios y dedos, la cubre con ramas y con hojas. Es casi el triste naciente rumor que viene del campo, el que habla del pasar el viento por entre los grandes ramajes, de ríos, de pájaros.
> – Le ponen el collar de los ajos.
> – ¡El amuleto de ñame!
> – La hacen un árbol.
> – ¿Qué estará rezando la Anciana Estrella?
> – Tiene una vela entre sus manos.
> – Esa es la oración del tabaco.
> – No, es la del cabrito negro.
> – Sí. Mira el muñeco que tiene entre las manos, y la aguja.[109]

Tal como se desprende de las palabras de Acosta la escena produce una mezcla entre lo poético y lo religioso.

La crítica política probablemente se sustenta de la percepción que Acosta tenía de una Venezuela que a pesar de sus riquezas naturales y económicas se veía divida en dos partes producto de sus desigualdades y desequilibrios sociales.

107 Ricardo Acosta: *El asfalto de los infiernos*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades 1967.

108 Ricardo Acosta: *Teatro: El asfalto de los infiernos. El baile de los cautivos. Agonía y muerte del Caravaggio. La vida es sueño (versión moderna)*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela 1969.

109 Ricardo Acosta: «Agua Linda». In: Carlos Miguel Suárez Radillo (ed.): *13 Autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1971, p. 59.

Tal como se desprende de todo su teatro y del discurso allí presente. No es menos elocuente, para reafirmar esta idea que acabamos de presentar, la brevísima acotación inicial (si es que así podemos llamarla) en su obra *Agua Linda* en la que escribe «Época: siglo XX / *En una ciudad llena de miseria y de grandes riquezas*».[110]

El autor merideño fue un profuso militante de izquierda, desde donde su obra se vio profundamente influenciada. Aunque el origen burgués de la familia y sus vínculos querían encauzarle por una vía distinta, Acosta asumió una actitud que rápidamente rompió con aquellos esquemas escénicos que pretendían «disfrazar» la realidad con textos que jugaban en los espacios de una belleza «edulcorante», con los principios de una belleza simplona, de una estética concesional. Muy contrario, Acosta se alineaba con la búsqueda de un lenguaje poético que produjera la conmoción de la verdad y en ese sentido se transmitía político. Sin que nunca fue explicitado por él mismo, Acosta fue un potencial dramaturgo y director «brechtiano». Sus propias palabras en torno a la necesidad de un lenguaje que otorgara concesiones fáciles, y palabras que crearan la ilusión de una realidad falsa así parecen demostrarlo. Es Carlos Miguel Suárez Radillo quien en una compilación *13 autores del Nuevo teatro venezolano* lo cita y nos lo pone de manifiesto. Veamos la nota que Suárez Radillo desprende de Ricardo Acosta:

> Creo en un teatro de palabras, el verbo como base fundamental. No creo en política ni en críticas sociales hechas en tecnicolor. Creo en un juego limpio, *antiestético*, que rompa con el barroco y el preciosismo inútil de nuestros pueblos. . . Lo que quiero escribir es muy poético, porque entiendo que poeta es aquel que llama a las cosas por su verdadero nombre.[111]

Si quisiéramos tipificar su obra en el contexto de esa primera clasificación de un subsistema que describiremos y explicaremos más adelante, su teatro se puede asociar a la episteme poético-religiosa que en ocasiones apunta a otra de las más importantes que sería la episteme política. Acosta se refiere a una violencia ritual-religiosa que juega siempre en el campo de la trasgresión. Trasgrede la realidad para recuperarla a través de juegos escénicos que entroncan con los discursos mítico-religiosos de la sociedad venezolana y que establecen un estrecho enlace con el público que ha podido mirar sus obras. Su teatro está estrechamente vinculado con lo social, con lo cual reivindica el lenguaje de la base sustantiva de la sociedad venezolana. Estamos pues, ante un lirismo que

110 Las cursivas son nuestras. La cita corresponde a Carlos Miguel Suárez Radillo en: Carlos Miguel Suárez Radillo: *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1971, p. 29.

111 Ricardo Acosta citado por Carlos Miguel Suárez Radillo en: Carlos Miguel Suárez Radillo: *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1971, p. 21.

apunta sincrónicamente a una especificidad ritual. Acosta nos pone ante una de las características que dominarán la escena venezolana de los setenta y en especial de autores como este. Nuevamente de acuerdo con lo escrito por Miguel Suárez Radillo, en la pieza *El baile de los cautivos* se puede apreciar esta dinámica. Acosta ha dicho que esta pieza es:

> una ceremonia de la oscuridad que ha clavado sus garras en un hombre y lo arrastra a un viaje sin tiempo, haciéndole llevar como equipaje un mundo de palabras. A su alrededor, imágenes antiguas y modernas, amor, ingenuidad, servidumbre: ¿para qué sirve todo esto cuando el viajero usa como escudo de guerra sus palabras, e impide con ella todo acercamiento humano?[112]

3.5.2 Los primeros *animales feroces* en el teatro de la Primera Modernidad

De los dramaturgos que provienen de la generación del cincuenta y sesenta en el teatro venezolano, y que forman parte de una globalidad fundacional más amplia, se puede ver que en la década de los setenta escribieron, y en muchos casos las pusieron en escena, obras que conforman una segunda parte de nuestros llamados *animales feroces*.

Pero no todos surgieron como parte de un proceso individual. Fue probablemente el modo de la cultura y la historia del siglo XX en Venezuela lo que llevó a generar esa dimensión en el marco de un proyecto, que condición *sine qua non* debería provenir del Estado. Fue, para decirlo más directamente, la cultura del petróleo, la que surge de los países petroleros, la que condujo al país a ese modo de comprender la dimensión a partir de la cual los creadores se sostenían. Y en ese orden de ideas fue que Giménez fundó, en un país al que él mismo desconocía casi por completo, esa teatralidad que en realidad era una «metafísica teatral» importada de Argentina. Giménez (que no pertenece a uno de nuestros «animales feroces») venía de una Argentina convulsionada por los Golpes de Estado[113] y

---

112 Ibid., pp. 21–22.

113 Recordemos que Carlos Giménez fue por vez primera a Venezuela en el año de 1969. En ese primer viaje llevó la puesta de la obra La orgía del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura. El montaje fue prohibido por el que entonces era presidente de la República Rafael Caldera por considerarlo pornográfico. Giménez regresó a Argentina, pero de su primer viaje quedó el enlace con María Teresa Castillo y Miguel Otero Silva. Otero Silva lo invitó en 1973 a que dirigiera su obra Don Mendo. Giménez volvió de una Argentina dominada por las dictaduras que se extendieron desde 1966 hasta 1971 en el detentaron el poder tres dictadores militares: Juan Carlos Onganía (1966–1970), Roberto Marcelo Levingston (1970–1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971–1973).

las dictaduras e ingresaba a un país que comenzaba a vivir la gran década del *boom* de los precios del petróleo. Fue una política teatral que Giménez, con su labor de producción, logró que se convirtiera en política de Estado, pero que en muchos casos fue un objetivo que se dispersó en solamente en el «deseo».[114]

La generación de los setenta, si en todo caso se pudiera afirmar que tuvo sus mecenas, actuó de un modo bastante diferente a la siguiente. La precariedad y sus recurrentes crisis, el «mensaje sin destino»[115] iragorryano, son una patente que hasta hoy día pervive en las bases de la historia cultural del venezolano. No obstante, la distinción entre una década y otra es absolutamente visible, perceptible. La de los ochenta intentó enrumbar el cambio total, aunque a pesar de ello esa famosa «Nueva Generación» nunca llegó a concretar de forma absoluto ese proyecto, es ideario estético. De esta manera desde los 40 a los 60 tenemos una fase de preparación de los nuevos modelos escénicos; los 70 son la conformación y consagración de un sistema teatral de diversidad de poéticas, y los ochenta supondrán el quiebre y el retorno a un periodo bastante largo de esas poéticas que a partir de allí entran en crisis.

Se puede considerar a la generación de los setenta prácticamente como un movimiento nacional que no solo abarcó a Caracas, sino que también incluyó a un sin número de dramaturgos y de proyectos teatrales de la provincia. La excesiva tradición de centralización que históricamente se ha desarrollado en el país ha hecho que tanto los estudios sobre el teatro, como los estudios de las producciones que se han llevado a cabo en este, se concentren en trabajos focalizados en la ciudad de Caracas. Sin embargo, los setenta fueron la impulsora de otra cantidad de creadores que esos referentes dejaron como modelo estético y poético. Los setenta fueron un proceso de innovación del teatro que significó una transformación completa en diversos sentidos, y por qué no, en todos los sentidos. Los setenta en el teatro venezolano fueron una reapropiación de los códigos estéticos que habían sido camuflados y escamoteados por diversos productos culturales que se implementaban desde las políticas del Estado, pero que, a la luz de los creadores, y en especial de los dramaturgos del setenta, desarrollaron un sinfín de nuevas perspectivas escénicas.

En la siguiente tabla se presenta una relación detallada de un grupo de dramaturgos que formaron parte de la llamada "Primera modernidad". Se puede observar allí cuál fue la dinámica entre ellos:

114 Entiéndase en el sentido psicoanalítico del término.
115 Briceño-Iragorry: *Mensaje sin destino y otros ensayos*.

Tabla 2: Dramaturgos de la «Primera Modernidad» insertos en la década de los setenta.

Autor Año	**Elizabeth Schön**	**Elisa Lerner**	**César Rengifo**	**Román Chalbaud**	**Isaac Chocrón**	**Gilberto Pinto**	**Ricardo Acosta**	**José Ignacio Cabrujas**
1970	*La nube y el limpiabotas*					*La buhardilla*	*Rey negro*	
1971					*La revolución*	*Pacífico 45*	*La rebelión de Tupac Amarú*	*Profundo*
1972				*Ratón de Ferretería*				
1973	*Melisa y el yo*				*Alfabeto para Analfabetos*			
1974		*Conversaciones de Café en torno a la Envidia*		*La cenicienta de la ira*	*La pereza domina Timbuctú*			*La soberbia milagrosa del General Pío Fernández*
1975					*La máxima felicidad*			
1976		*Vida con mamá*				*La guerrita de Rosendo*		*Acto cultural*

1977			*Uhurú, una manera de decir libertad*	*Fiésole*
1978	*El acompañante*	*La noche de San Juan*	*Flores de papel (Versión)*	
1979			*El cofre de la abuela Eugenia*	*El día que me quieras*

4 Excursus: «La revolución como mención en el teatro venezolano»

Si durante la década de los 70 el teatro venezolano se planteó una estética fundada en la agresión y en la agresividad, en la violencia física, simbólica, verbal y ritual, a partir de los ochenta y hasta los últimos años de la década del 90, los autores retomaron esos mismos marcos estéticos, pero desde otros ámbitos que no son menos importantes que los producidos en décadas pasadas. Analizados estos autores desde la perspectiva de una genealogía, podremos aceptar en lo sucesivo que los dramaturgos y las puestas en escena posteriores a las décadas siguientes a los 70, 80 y 90 no fueron menos importantes, pero que tampoco se revistieron de un corolario cónsono con las precedentes. Así como una gran parte del teatro latinoamericano demarcó el llamado «giro político», el teatro venezolano hizo lo propio, pero en el terreno de la experimentación y de una creación «puramente estética» que se iba configurar como una década «desaparecida» en la cual lo ignoto iba a ser la base de una especie de rompimiento.

Uno de los grandes objetivos del teatro de la Revolución Bolchevique fue la construcción de un teatro de propaganda y de agitación política. En concreto, se creó un teatro de la Revolución y para la Revolución que contó con fines precisos en los que el Estado intervino de manera directa y expresa creando así su teatro de revolucionario. En esencia crearon un modelo teatral y estético que estuvo al servicio directo de las políticas del Estado. México durante la Revolución Mexicana tuvo también un teatro revolucionario, así como en Cuba se creó uno a partir de la Revolución Cubana un teatro que desarrolló y formó los cuadros político-revolucionarios y de transformación social, viva muestra de ello fue el grupo del Escambray. Además, otros ejemplos significativos como los desarrollados durante la Revolución Nicaragüense, que a través de la canción popular[116] pusieron en práctica performances creadores y actividades performáticas desarrollando un verdadero teatro de agitación, una dramaturgia de Guerra de Insurrección Popular y de la Revolución que llevó a cabo el sandinismo. Esos modelos teatrales tuvieron una larga ligazón con el desarrollo de ciertas epistemes políticas en la escena latinoamericana y por supuesto venezolana, e incluso se impusieron durante los sesenta y los setenta en la escena nacional. En consecuencia, debemos preguntarnos entonces ¿En qué sentido y por qué es estrictamente necesario en este libro hacer la mención de un teatro de la Revolución Bolivariana si nuestro objetivo apunta estrictamente a los años setenta?

116 Léase los Hermanos Mejía Godoy y los de Palacagüina, así como el famoso Grupo Pancasán.

https://doi.org/10.1515/9783110795936-004

Es necesario recalcar que a partir del inicio del proceso político que se autodenominó como Revolución Bolivariana deberían sentarse las bases de un teatro de raigambre popular intentando dar respuesta a las epistemes que forjarían ese «nuevo teatro». ¿Ese posible teatro Revolucionario y bolivariano debería haber tomado de las epistemes políticas y otras que forjaron los setenta? Esta pregunta nos obliga a analizar cuál ha sido el teatro que a la postre de cuarenta años (es decir desde los 70 hasta la segunda década del siglo XXI) salió de la Revolución. Aunque el enfoque del libro se centra en los setenta nos parece imprescindible encontrar las conexiones profundas y los vínculos que traerían posible a un teatro de la Revolución, porque en todo debía haber habido un retoma de las formas discursivas. Ahora bien, ¿Fue ese el producto? ¿Se forjó un teatro de la Revolución tomando como fuente las epistemes del 70 y reinstaladas en este teatro de agitación? Son las preguntas que intentaremos responder en ese «Excursus».

De acuerdo con lo visto hasta ahora podemos dividir todo el proceso de desarrollo teatral en Venezuela desde los 40 hasta aquí, en unas 6 grandes etapas, o estructuras discursivas (que como ya sabemos tienen sus epistemes) teatrales. En este orden de ideas sería aproximadamente lo siguiente:

1. Primera modernidad.
2. Eje de transición entre primera y segunda modernidad.
3. *Década de oro* del teatro venezolano (década de los setenta).
4. Segunda modernidad.
5. Década perdida – generación de los ochenta.
6. Continuidad de los ochenta y generación de los noventa.
7. El proceso de construcción de un teatro de la Revolución Bolivariana.

Los noventa y la primera década del siglo XXI, se constituyeron como décadas de un extravío estético. En este sentido, la Revolución Bolivariana[117] no pudo formar su propio teatro, ni crear una herencia teatral, como sí ocurrió por ejemplo en el teatro soviético con obras emblemáticas como la pieza *Misterio Bufo* de Vladímir Mayakovski. Y que sin ir muy lejos en años muy anteriores a los noventa pusieron muy en práctica agrupaciones como Teatro Móvil Campesino de Mérida dirigido por Rodolfo Molina.[118]

---

117 Nos referimos al proceso político que se inicia con el triunfo de Hugo Chávez Frías en 1998, año a partir del cual se lo menciona como Revolución Bolivariana.

118 El dato que referimos a continuación es una nota a pie de página que aparece en el artículo sobre Rodolfo Santana escrita por Óscar Rivera-Rodas y en la que se menciona al Grupo de Teatro Móvil Campesino de Mérida que puso en escena la obra El animador. El Grupo de Teatro Móvil Campesino fue fundado y dirigido por el venezolano Rodolfo Molina. La obra (*El animador*) fue presentada también en el Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica,

Finalmente, se debe preguntar ¿a qué hemos llamado un «*Excursus* de la revolución»? Esta pregunta surge de en un sentido «complejo», entrelazando y contrastando cada una de las fuentes teóricas y de los fractales de los setenta que se proyectan hasta el teatro de las primeras décadas del siglo XXI, los de la Revolución Bolivariana. Los ajustes estéticos, las derivas de significantes y las representaciones simbólicas de la violencia en el teatro venezolano auguraron por sí mismas, una vasta y poderosa cartografía de derivas estético-culturales a las que nos enfrentamos hoy día. El teatro de la revolución es un teatro en deriva. De esta manera buscamos, trazar un mapa que nos permitiera dar cuenta de algunos aspectos que definen el malestar de la crisis y sus orígenes. En otras palabras, los altos niveles de confrontación puestos de manifiesto a través de diversas formas y representaciones, y que aparentemente no contienen en sí un discurso elaborado, no imponen *per se* que los medios a través de los que resulta posible configurar una estructura de careo entre los sectores que confluyen al debate, se permeen en el centro de los lenguajes que pueblan lo estético.

El planteo de un debate en estos polos, que junto a sus respectivas manifestaciones discursivas nos lleva a pensar la cuestión propia de prácticas de sentido y producción de significado (orden y valores/respectivamente) en complejas y vastas dimensiones sociales a las que nos enfrentamos, implica que pongamos el análisis sobre modelos concretos y prácticos. En este caso, el teatro como medio de construcción de discursos y mensajes simbólicos que acotan la Venezuela de hoy. Es por ello por lo que en este «*excursus*» tomaremos un espectro que retrata fielmente ese debate, y que, si no lo hace directamente a través de la textualidad dramática, sí lo expone en su seno interno. Nos referimos a tres presentaciones; dos que marcan antípodas y una que subyace en el centro de ambas. Por un lado, la puesta en escena y texto de *Yo soy Carlos Marx*[119] de Gennys Pérez (2007), por otro lado, su contraria, *La musa de los pobres, los albatros de Baudelaire o el último panfleto*[120] (2006) de Víctor Loreto López; y una tercera que flota entre ambas y que reacomoda su discursividad, *La Revolución*[121] de Isaac Chocrón o lo que ya hemos explicado como «la revolución en tres tiempos».

Este triunvirato resulta propicio para revelarnos que, en Venezuela durante la primera y segunda década del siglo XXI, apareció un esquema de interacciones societales, junto con sus respectivos modelos de representaciones, que

---

que se presentó en Porto, Portugal, 1979». Véase en: Oscar Rivera-Rodas: «Rodolfo Santana: espectador de su tiempo». In: *Conjunto*, 168 (07 2013).

119 Gennys Pérez: *Yo soy Carlos Marx*. Caracas: El Perro y la Rana 2007.

120 Víctor Loreto López: *La musa de los pobres, los albatros de Baudelaire o el ultimo panfleto*. Caracas: Ministerio de la Cultura; Consejo Nacional de la Cultura 2006.

121 Isaac Chocrón: *La Revolución*. Caracas: Ediciones Tiempo Nuevo 1972.

cada día se apropiaron más del identitario simbólico, y revelaban distintos modos en los que el sujeto, pero en especial uno que está en crisis profunda de identidad, ha visto en «derrota» su pensamiento.[122] Toda esa «amalgama» requiere de un tamiz por el cual debe ser filtrado y nos oriente adecuadamente en distintas perspectivas a través del teatro de lo que define a Venezuela hoy día, para darle sentido y significado.

4.1 Genealogía de las prácticas escénicas en Venezuela

¿De qué se trata la genealogía? Por supuesto nos remitimos a la ya conocida definición, estructura y construcción teórica de Michel Foucault. Vamos a explicar muy brevemente y de modo muy conciso de qué se trata para nosotros la idea de conformar una genealogía de las prácticas escénicas en Venezuela. Como ya lo hemos observado la genealogía es un trazo (en tiempo y espacio) de las dimensiones históricas y de las circunstancias que rodean a esa dimensión para que se convierta en tal. Recordemos que Foucault en su libro *Nietzsche, una genealogía de la moral* afirma: «tres decisivos trabajos preliminares de un psicólogo para una transvaloración de todos los valores».[123]

De acuerdo con lo que afirma Norjhira Romero y Eduardo Villasmil «el objetivo de Foucault es hacer de la historia una «contramemoria» y hacer desplegar otra forma de tiempo».[124] De esta misma manera se tomará el concepto de historia, tratando de que la historia misma se exponga como una contramemoria. Siguiendo a Foucault indagar sobre este momento significa romper con una estructura de la historia del teatro venezolano formada con anterioridad. De este modo, ir al fondo de su esencia para describirlo, actualizarlo, descubrirlo, asentarlo no solo como menciones recurrentes, sino como estructuras de movimiento y cambio en tiempo y espacio. Romero y Villasmil explican dos aspectos esenciales que son de importancia para nuestro trabajo. Se trata de la noción de arqueología y la ya mencionada genealogía que junto con ello tendremos

---

122 Véase el libro de Alain Finkielkraut: Alain Finkielkraut: *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama [8]2004.

123 La cita es de Michel Foucault en: Foucault: «*Nietzsche, genealogía de la historia*»; El traductor de Nietzsche ha tomado la cita de la edición del libro: Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*. Madrid: Alianza Editorial 1971, p. 110.

124 Norjhira Romero/Eduardo Villasmil: «La Genealogía como método histórico-filosófico para el estudio de la cultura organizacional pública». Teoría crítica y filosofía, In: *Encuentros. (Revista de Ciencias Humanas, Teorías Social y Pensamiento Crítico* Año 6, 7 (Enero-julio 2018), p. 94, Universidad Nacional Experimental «Rafael María Baralt».

muy bien establecido cómo y por qué avanzamos con este método sobre el teatro venezolano.

Ambos autores afirman que «La arqueología se concentra en las formaciones discursivas y en los procesos de construcción de enunciados»;[125] es decir lo que Foucault define como «Arqueología» serán nuestras epistemes. En segundo término: «La genealogía se centra en el análisis del movimiento y las formas de configuración de las relaciones de fuerza y estrategias de poder».[126] Nosotros solamente nos dedicaremos a las relaciones de fuerza. No tomaremos en cuenta las estrategias de poder.[127]

La episteme tiene entonces dos líneas teóricas, las «formaciones discursivas» y las del fundamento. Se tratará así el fundamento de los setenta en el teatro venezolano y sus distintas formaciones discursivas.

Además, Romero y Villasmil también apuntan: «Michael Foucault denomina arqueología a su método en función de la idea de estratos superpuestos de civilización y plantea que la estabilidad en sistemas de pensamiento y discurso puede existir durante períodos relativamente extensos y luego, de manera repentina puede acaecer el cambio».[128] Esto se puede conectar con las transiciones dadas entre las décadas del 40 y el 60 y entre las décadas del 70 y el 90. Finalmente hemos tomado la explicación por la cual:

> Del modelo basado en estratos, sugerido por el término «arqueología», Foucault pasó al cual llamaría «genealogía» concebido como una multiplicidad de series provistas de ramas de proliferación ilimitada. Comenzó por demostrar que algunas de estas ramas conducen a callejones sin salida, y que era inadecuado buscar una lógica en esa progresión.[129]

Inicialmente me proponía estudiar solamente en torno al periodo que comprendía la década de los 70 y construir a partir de arco temporal una «arqueología»[130] y una «genealogía»[131] de la violencia en el teatro. No obstante, cuando se da una mirada retrospectiva en el tiempo uno puede comprobar que no es posible aislar al periodo del contexto. En el marco del contexto de la historia social y cultural de Venezuela llevar a cabo un estudio, por ejemplo, como el que nos trazamos aquí, obliga a establecer los vínculos histórico-discursivos y determinar en qué momentos acaecieron los cambios de modo repentino.[132] Es

125 Ibid.
126 Ibid.
127 Ibid.
128 Ibid., pp. 94–95.
129 Ibid., p. 95.
130 Foucault: *Arqueología del saber.*
131 Foucault: *Nietzsche, genealogía de la historia.*
132 Ibid.

probable que este criterio sea aplicable a cualquier caso y alguien pudiera alegar que si queremos estudiar un periodo no puede hacerse de forma aislada. Sin embargo, nuestra hipótesis está orientada en un sentido diferente, orientada desde la arqueología y la genealogía foucaultiana. Se trata de explicar en ese marco las diferentes hipótesis teóricas que lo definen, es decir crear una genealogía. Estos encadenamientos responden a una especificidad de la investigación que redimensionarán y nos permitirán comprender con mayor precisión la significación que los setenta tuvieron en la realidad teatral venezolana a partir de sus estructuras discursivas y cómo sustantivamente ellas operaron sobre la base de un cambio.

En cuanto al marco latinoamericano en su conjunto podemos tipificar tres líneas. La primera línea abarca dos décadas (50 y 60). Ambas están completamente aisladas del contexto continental, sin embargo, tienen una fuerte influencia de la creación del teatro europeo, en particular las influencias de Erwin Piscator y Bertolt Brecht. Finalmente, la tercera de las líneas es la de los setenta siendo este objeto de recepción de grandes modelos y puestas en teoría de otras teatralidades, pero sin la conexión con el afuera. Los 80, 90 y primera década del siglo XXI se presenta con el objetivo de crear un marco de «exportación» de modelos teatrales, a los que podemos titula como «teatralidad difuminada», o también la «década perdida».[133]

Por ello, el marco metodológico de esta investigación adelanta la perspectiva de que el modelo más efectivo para comprender las definiciones de la teatralidad, las que a su vez exponen el panorama del teatro en Venezuela, fue el de la construcción de una genealogía, ya que la genealogía no actúa por la vía de un desarrollo cronológico temporal, sino por las fuentes que definen el carácter y la fundamentación de un proceso. Se estudian los procesos y no se hacen cortes diacrónicos y sincrónicos.

En consecuencia, el primer marco de referencia intenta referirse a esa década porque dos eran las variables que queríamos ponderar: la violencia (como recurso teatral o viceversa, la teatralización de la misma) y el segundo referido a la propia década, que fue en la que esa violencia se manifestó de manera singular y en un formato, en un modelo de teatralidad, que sin lugar a duda es un referente que llena el desarrollo de todo el siglo XX en el teatro venezolano e incluso sus años posteriores.

133 La llamamos de esta manera porque veremos que los 80 intentarán ser el nuevo impulso del teatro venezolano, constituyéndose para nosotros en la década perdida, los noventa serán la pérdida de una identidad teatral y la primera década del XXI actuará como una deriva que va en búsqueda de nuevas propuestas estéticas, aparentemente sin rumbo concentrado producto del surgimiento de una discursividad sostenidas por ideas vinculadas a la posmodernidad.

Las primeras extensiones epistémicas están referida a la década de los 80 (por razones que para nosotros son obvias, pero que el lector posteriormente podrá comparar y analizar) y la segunda corresponde a una gran parte de los años 90. Enmarcado dentro de uno de los periodos históricos más importantes del teatro venezolano durante el siglo XX, la década de los 70 fue también la denominada por nosotros por primera vez como *Década de Oro*[134] del teatro venezolano. Los setenta se comportan como un eje rotor, como una «bisagra» que se enlaza y se articula con las generaciones precedentes y las futuras. Es por ello por lo que aún hoy se puede considerar un estudio de esta episteme, la que inicialmente hemos definido como: «Episteme de la violencia». Sin embargo, a través del desarrollo del presente trabajo podríamos afirmar que se incluyó en el seno del estudio el cúmulo del resto. La episteme de la violencia de los 70 fue a la vez: sacra, religiosa, política, pseudopsicológica, mítica, absurda, violenta en sí misma, entre otras de sus más importantes características.

Por otra parte, como el teatro básicamente carece de un método de investigación propio, lo tomamos prestado de otras disciplinas. Aquí debemos hacer un alto y explicar las razones esenciales y los fundamentos de una tesis que se centra en la definición de un grupo de epistemes. El estudio no se abocará a uno solo en específico. Ya hemos apartado a la genealogía de Foucault como uno de los principales, pero están en la lista otras fuentes de precisión indiscutible y de presencia necesaria. Algunos de estos préstamos se internan, por ejemplo, en las teorías que Marc Bloch hubo planteado, y que en su intento por definir qué es lo «histórico», llegó a la conclusión de que el orden temporal no resulta ser un factor determinante.

La idea primordial que da sentido a este trabajo busca recuperar la fuerza imponderable de un periodo que marcó un hito en la propia historia del teatro venezolano. Volver a la década de los setenta en términos de un análisis escenológico tiene una incidencia desconocida para el estudioso del teatro. En los setenta confluyen una serie múltiple de modelos, formas y puestas en estética, que no se han vuelto a recuperar desde esa parte hasta hoy. La conformación de un paisaje cultural que graficó no solamente la realidad del venezolano de entonces, sino también la del venezolano de hoy. Este iba a ser un corolario por supuesto que de cualquier modo resultó insospechado. Nadie desde el campo de la cultura auguró que los signos del teatro iban a ser los signos de una sociedad. En todo caso, algunos dramaturgos o directores como, por ejemplo, Rodolfo Santana o Ugo Ulive, nos explicitan que la teatralidad de los setenta fue

134 Dimeo: «El resplandor de las sombras».

una convocante, que anunció con palabra dramática y palabra escénica, el cuadro general de los tiempos que se avecinaban.

> [. . .] la historia no tendrá, pues, el derecho de reivindicar su lugar entre los conocimientos verdaderamente dignos de esfuerzo, sino en el caso de que, en vez de una simple enumeración, sin lazos y casi sin límites, nos prometa una clasificación racional y una inteligibilidad progresiva.[135]

Al analizarlo desde esta perspectiva, el marco que ocupa el plan de trabajo de este libro no pretende llevar a cabo un estudio histórico del teatro venezolano definido en el marco de un periodo concreto. La propuesta se separa de un estudio que gire en torno a la base de paradigmas diacrónicos y/o sincrónicos.

Las categorías, conceptos y puntos de vista aplicados a los análisis son casi en su totalidad definiciones que provienen del discurso de las ciencias sociales y eventualmente del discurso de la filosofía. Un método sociocrítico de la literatura, y aplicado al estudio del teatro venezolano, resulta para nosotros el más plausible en relación con el par (Sujeto [observador] → objeto [hecho o acción observada]), modelos y esquemas que derivaron de una sociología positivista. No obstante, no se niega el carácter posiblemente fenomenológico en el que acaecen ciertos acontecimientos escénicos. Muchas veces el teatro es fenomenología pura o de algún modo se presenta a sí mismo como tal, lo que no quiere decir que no sea posible plantearse los problemas centrales de la escena desde otras metodologías o construcciones teóricas. Es decir, que en el centro de esa dicotomía el trabajo gira sobre tres grandes ejes de acción. A su vez cada eje apunta a un cuerpo ampliado de propuestas y construcciones teóricas que delimitan y explican el modelo de análisis e interpretación que pretendemos llevar a cabo.

El siguiente esquema define, muy sucintamente, los tres ejes de la investigación a partir de los cuales se aplicarán los criterios teóricos que nos permitan exponer ampliamente las prácticas de sentido y la producción de significado que impusieron los setenta en el teatro venezolano:

> El eje taxonómico: pretende diseñar y esbozar una clasificación detallada en función de determinados parámetros que serían propios para el teatro venezolano. La taxonomía está creada a partir de epistemes que presentaremos a continuación. Además, la taxonomía nos sirve de clasificación primaria para establecer un primer enlace de relaciones con el desarrollo teórico de la episteme.
>
> El eje de la genealogía: entendida, como ya lo hemos examinado, desde la definición de Michel Foucault.[136] Se trata de las genealogías, que, analizándolas en determinados cam-

135 Marc Bloch: *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica 1952, p. 14.
136 La genealogía no intenta remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido. Su objetivo no es mostrar que el pasado está todavía ahí

pos discursivos, son altamente cambiantes y transformables. Sobre todo, y en especial si se refieren a la escena teatral o propiamente a un «escenario teatralizado». Con la producción de las genealogías teatrales, se abordan pues: pases, transferencias, mecanismos de traducción que siguen hasta ponernos ante la formación de ciertas producciones sociales, derivas emanadas de los proto-discursos y perfiles modélicos/modelares. El teatro puede ser una modelización de estos proto-discursos y por supuesto un visor de nuevos mapas sociales.

El eje de las epistemes teatrales que organizan, resemantizan, distribuyen los discursos en sus particulares campos de acción y respectivos circuitos. La escena es una deriva en puro y perpetuo mecanismo deconstructivo.

Una vez perfilado previamente el campo teórico (esto significa estudiar genealogías y epistemes desde la escena moderna hasta la posdramática) surgen otros campos de estudios que giran en torno a las tres líneas fundamentales de análisis mencionadas previamente.

En consecuencia, los ejes teóricos se conectan a tres estructuras, vinculadas entre sí, a través de canales subyacentes. A su vez cada uno de estos binomios nos perfila (por ahora) un total de 16 epistemes teatrales que explicaremos en breve. No obstante, no sin antes definir los canales:

1. El canal cronológico, referido a las prácticas teatrales (dramatúrgicas, escénicas, políticas culturales) en el entendido de que según lo referido anteriormente no expone un criterio periódico, sino con el objeto de ver mínimamente una línea de tiempo y «presentación», escénicas y sociales del teatro en Venezuela.
2. El segundo canal pretende definir los sistemas transferenciales-transicionales dramatúrgicos que influenciaron al teatro venezolano. Las transferencias y las transiciones queremos proponerlas como categorías de intervención y análisis para un estudio propio del teatro venezolano.
3. El tercer canal determina de qué manera se generan las genealogías y desde dónde provienen sus derivas. En consecuencia, explica marco central de epistemes, junto con sus respectivas prácticas teatrales, que surgieron y aún surgen en Venezuela desde la década de los 50 (del siglo XX) hasta hoy.

---

bien vivo en el presente, animándolo aún en secreto después de haber impuesto en todas las etapas del recorrido una forma dibujada desde el comienzo. Nadie que se asemeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo. Seguir la filial compleja de la procedencia es al contrario mantener lo que pasó -en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente. Por esto sin duda todo origen de la moral, desde el momento en que no es venerable se convierte en crítica. Michel Foucault: *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta y Endymión [3]1992.

Con el objeto de ahondar en esos campos discursivos, que permanecen en tensión perennemente tanto los ejes, como los canales nos permiten desarrollar en primera instancia el esquema que describe la estructura fundamental de una genealogía del teatro en Venezuela.

4.2 Esquema y taxonomía para un modelo genealógico de los proyectos de teatralidad en Venezuela

El esquema se plantea definir una estructura programática, que se corresponde con cada una de las epistemes que dominaron al teatro venezolano por lo menos durante cuatro décadas. Tomamos como punto de partida a los años 50 y llegamos hasta finales de los 80. La siguiente década, es decir la década de los 90 pertenecerá al grupo de la transición o la llamada «década perdida».

En este sentido, la clasificación que presentamos nos permite ver por un lado la evolución de los modelos dramatúrgicos y de las prácticas escénicas; y, por otro lado, el cómo se produjo la disolución de un proyecto estético junto con la dispersión de sus propuestas escénicas.

La siguiente lista de cotejo presenta por un lado el fondo primario de las epistemes y las exigencias que estas ponen en el centro de la discusión. Este sistema de relaciones que la «arqueología» nos permite crear, descubre un cuerpo amplio de definiciones que permanecen encubiertas en las distintas discursividades del teatro venezolano. Se parte de una aproximación inicial y se llega hasta el propio campo de la construcción taxonómica. Es decir, se lleva a cabo una clasificación profunda. Por otra parte, el perfil esquemático del propio ordenamiento establecido aquí pone puntos límite, pero a su vez permeables, que le ofrecen a un autor, obra, o grupo de autores, traspasar esas barreras, o «zonas fronterizas» determinándose en una nueva episteme. De modo que, un autor o su obra podrán desplazarse de un punto a otro, no importando si estos están cercanos, lejanos, o en franca o posición.

La gran mayoría de las referencias a fechas de estreno de las obras, presentadas en el siguiente apartado están tomadas de Alba Lía Barrios, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre del libro *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*.[137]

Los cruces entre epistemes y autores pueden construir relaciones discursivas que se desarrollen *ad infinitum* sin que ello afecte al sistema de ordena-

137 Barrios/Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*.

miento en el conjunto de su estructura. De esta forma, veamos cómo se plantea el cuerpo de la taxonomía:

Taxonomías de las epistemes en el teatro venezolano

1. La episteme poética – religiosa – telúrica
   1. Néstor Caballero: *La última actuación de Sarah Bernhardt* (1981), *Las bisagras o Macedonio perdido entre Los Ángeles* (1982) *Desiertos del Paraíso* (1993).
   2. Ricardo Acosta: *Elegía para los fugitivos*[138] (1965) *El asfalto de los infiernos* (1966), *El baile de los cautivos* (1966), *Agonía y muerte del Caravaggio* (1967), *La vida es sueño* (1968), *Un dios llamado Andrés*, *Agua linda* (1970).
   3. Ida Gramcko: lo ritual y lo religioso.
   4. Ida Gramcko: *Belén Silvera* (1953), *María Lionza* (1955) – Drama mítico-poético.
   5. Arturo Uslar Pietri y la perspectiva valleinclanesca.
   6. Román Chalbaud: Lo sagrado y lo profano en *Los ángeles terribles* (1967).
      - *La episteme poética-religiosa y telúrico-costumbrista* atiende a varios aspectos que definen a estos autores en medio de sus contextos y de sus formas dramatúrgicas. Relacionamos aquí estos tres elementos fundamentales porque todos están enlazados en la misma raíz de su núcleo.
      - La episteme poética a partir de la cual se insertan las obras de Ricardo Acosta, Ida Gramcko y Néstor Caballero. La dramaturgia de estos autores siempre está muy cerca de esta cosmovisión en la que las revelaciones del drama se matizan en el campo de la poesía.
      - La episteme telúrica desplaza los centros de atención y de conflicto escénico a otros puntos de vista. Sigue manteniendo formas poéticas, pero todo el planteamiento está sostenido en las imágenes de la tierra. Arturo Uslar Pietri usa elementos que a partir del paisaje geográfico define la situación compleja que pueden vivir sus personajes junto a sus tramas. Es Alan, personaje de *El dios invisible* que expone muy claramente esta tesis. En uno de sus textos afirma: «[. . .] la guerra está tan fuera de control de los hombres como una tempestad o un

138 Esta obra permanece inédita.

terremoto. Hay veces en que se la ve venir, como se va formando una negra nube de tormenta. Todo el mundo dice entonces: ‹Va a haber una guerra. Hay que hacer algo para evitarla›. Todos tienen temor de morir, de ver morir a los suyos. Pero no pueden hacer nada. De pronto suena el trueno y estalla el rayo y las gentes esconden la cabeza, empavorecidas. Ha empezado la tempestad. Ha empezado la guerra. Es como si nadie las comenzara y nadie las pudiera terminar».[139] De un modo diferente entre las epistemes poéticas y las telúricas hay en ocasiones relaciones de carácter textual. Tal como la que se puede precisar entre Acosta y Uslar Pietri. No obstante, el campo de intercambios que pudiera establecerse entre lo poético y lo telúrico no tiene una relación proporcional. El teatro de Acosta viene a través de la vía poética, pero no a través de la telúrica. Carlos Rojas en su artículo sobre el teatro de Ricardo Acosta afirma: «[. . .] queremos decir que en la obra de Acosta la dimensión de la tierra nativa y de sus habitantes no aparecen como motivos de su teatro».[140] La contraparte al aspecto poético se asienta en el par Ida Gramcko – Arturo Uslar Pietri, que muestran en toda su extensión la base misma de una dramaturgia tripartita en la que se conjuga: lo poético, lo religioso y lo telúrico.
- Finalmente, la episteme religiosa-sagrada que se asienta en la transición hacia toda la obra de Román Chalbaud.

2. La episteme naturalista
   1. Isaac Chocrón, versión *Tío Vania* / *Tres hermanas*, su propio teatro.
   2. José Ignacio Cabrujas: grotesco y naturalismo en *El día que me quieras* (1990).
      1. Isaac Chocrón recibió una gran influencia de los autores norteamericanos en especial de Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, Sam Shepard, etc. De la misma manera, revitalizó las técnicas de escritura dramática en la dramaturgia venezolana, pero en este caso adoptando un teatro de ideas en el cual se pueden hallar reminiscencias de una teatralidad chejoviana. Todo este conglomerado de universos dramáticos, que constantemente explora Chocrón se perciben en la base misma del texto y en el manejo y uso de la pausa psicológica, así como también

139 Arturo Uslar Pietri: «El dios invisible». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bid & co. editor 2015, p. 1677.
140 Rojas Uzcátegui: «Ricardo Acosta: Teatro y poesía», pp. 188–189.

la destreza del autor a través del manejo de los diálogos. Chocrón será uno de los primeros dramaturgos que apuntarán a desarrollar los factores psicológicos del personaje.

2. *El día que me quieras*, *Actor Cultural* o *Profundo* acercan a José Ignacio Cabrujas a la episteme naturalista. Son fundamentalmente obras que se forman desde una dramaturgia que también apunta en algunos casos a un naturalismo que pretendemos definir chejoviano. A pesar de ello, no debemos olvidar que en Cabrujas se da asimismo la variante del grotesco que llega en ocasiones a matices expresionistas. Esta combinación entre lo «natural» y lo «grotesco», lo «expresionista» produce un efecto de ridiculez en las escenas y en los conflictos que se asemeja (aunque sea sutilmente) en determinadas situaciones y «peripecias» que viven los personajes de Antón Chejov en ese controvertido conflicto que se manifiesta de modo indirecto. La operación cabrujiana actúa combinando los planteamientos dramáticos a través de desplazamientos textuales a partir de los cuáles el autor (sin conciencia prestablecida) se mueve entre lo natural, lo exagerado, y lo remarcado.

3. La episteme épica-política
   1. César Rengifo: *La esquina del miedo*, *La fiesta de los moribundos*.
   2. Gilberto Pinto. *La noche moribunda*, *La muchacha del Blue Jeans*, *Los fantasmas del Tulemón*.
   3. Un Santana político: *La horda, Tiránicus, Algunos en el islote*.
   4. Edilio Peña político: *Resistencia*.
   5. Política y antipolítica en *La revolución* de Isaac Chocrón: La primera revolución.
      1. La episteme épica-política marca expresamente la tendencia y las influencias que tanto autores, como directores adoptaron en la conformación de un «teatro épico» (al modo de la definición de Bertolt Brecht). Debemos notar que el teatro de César Rengifo empezó una dramaturgia política mucho antes del arribo de las teorías de Brecht y Piscator a Venezuela.

4. La episteme Experimental y el experimentalismo en Venezuela
   1. La misere (Agrupación dirigida por Ramón Lameda – director, dramaturgo, pintor) *Ali Babá y las 40 gallinas*.
   2. Altosf: De *In-memorian* a *Vacío de mi amor*. (Dirigido por Juan Carlos de Petre).

3. El grupo de Teatro TET (Taller Experimental de Teatro) –> Eduardo Gil, Guillermo Díaz y Francisco Salazar.
4. Grupo La Bacante[141] dirigido por Diana Peñalver.
   1. La episteme experimental y el experimentalismo forman parte expresa de esta década de los setenta. Se percibe de manera sustantiva en los montajes, más que en los textos. El texto teatral es solamente una base para generar la estructura de la representación. Atravesada tanto por autores como agrupaciones, e individualidades la episteme experimental tiene un recorrido que atraviesa fundamentalmente todos los setenta y se extiende aproximadamente hasta más o menos los mediados de los ochenta. En cuanto a las agrupaciones que desarrollaron un teatro expresamente experimental y las que desviaron su trabajo hacia un experimentalismo extremo, mencionamos a estas cuatro fundamentales. La misere se hizo a partir de las propuestas que Ramón Lameda trajo de Francia sobre todo con técnicas que abordaron los fundamentos de un teatro de la crueldad. Las dos primeras desarrollaron las técnicas tanto de un teatro con influencias del Odin Theatre (el teatro antropológico y con las influencias de Jerzy Grotowski). Sin embargo, no podemos dejar de asignar en este bloque experiencias que determinaron una primera vía de descubrimiento de la experimentación teatral. La experiencia adoptada como parte de una «libertad creativa» casi absoluta en el que la indagación fue un más allá de la escena. Y finalmente la constitución de una teatralidad total, de una teatralidad absoluta. Carmen Mannarino afirma que la experimentación hizo al texto un

141 El Grupo de Teatro La Bacante se inicia con la puesta en escena de Los marineritos, que se presentó entre 1992 – 1994. Pieza creada a partir del Cancionero Canciones de tierra y mar recogidas en Tarifa, textos del Romancero español y poesía hispanoamericana. Con esta obra de teatro poético, se inician las actividades del Teatro La Bacante en el año 1992. Fue creada con el primer elenco del grupo, bajo la dirección y dramaturgia performativa de Diana Peñalver Denis, desde la improvisación y materiales escénicos producidos por la actores y actrices a partir de las premisas de la dramaturgia del actor. El elenco estuvo integrado por: Adelaida Pittaluga, Anabel Llorca, Ignacio Márquez, Ricardo Gamargo y Cristina Machado. Todos miembros fundadores del Teatro La Bacante. Creación, dirección escénica – musical y producción: Diana Peñalver Denis, directora general y artística de la agrupación. Asesoría musical, guitarra, percusión y voz acompañante: Ignacio Barreto. Percusión menor y voz acompañante: Diana Peñalver Denis. Diseño de Vestuario: Omar Borges. Realización de Vestuario: Rosa Muñoz. Diseño escenográfico: Armando Yánez Realización de escenografía: Esmeiro Herrera Bobure. Fotografías: Rafa Fernández/rafotofer. Diseño de iluminación y montaje: Ricardo Gamargo Coordinador técnico y montaje: Ignacio Márquez.

«subsidiario del espectáculo»[142] lo que arrojó como resultado un «deteriorante descuido del lenguaje»,[143] incluso debemos agregar del lenguaje escénico y de las relaciones que este puede atender al desarrollo de un teatro de hondas preocupaciones filosóficas y estéticas.

5. La episteme de la crueldad, autorreferencial (pastiche[144] – genettiano)
    1. Puertas de la posmodernidad teatral en América Latina.
    2. Happening y performance en Venezuela.
    3. Marco Antonio Ettedgui / Primera posmodernidad teatral en América Latina.
    4. Marco Antonio Ettedgui / Performance – Crueldad, Video Arte.
    5. Teatro DADA. Experiencias desarrollas por la agrupación AUTOTEATRO, junto a un cúmulo de artistas plásticos que se vincularon directamente con la performance (léase, Claudio Perna, Carlos Zerpa, Marco Antonio Ettedgui,[145] etc.). Fueron movimientos y estéticas crueles y el punto de partida de la posmodernidad en los setenta que llegaron incluso hasta casi mediados de los ochenta. En la década del ochenta surge la agrupación Performance DADA[146] con la presentación de espectáculos crueles que se dieron en la ciudad de Valencia de Venezuela. La agrupación fue creada y dirigida por Carlos Tovar Márquez).
        1. Esta episteme pudiera derivarse de lo suficientemente definido por Genette como «pastiche». Recordemos que ya a principios de los ochenta cuando publica *Palimpsestes = Palimpsestos: La littérature au second degré*[147] Genette nos muestra que el pastiche pertenece a un género serio y no exactamente de lo cómico, de lo ridículo. Es decir, se define dentro del campo de la diversidad que el pastiche

142 Véase en: Barrios/Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*, p. 204.
143 Ibid.
144 Genette: «Palimpsestos: la literatura en segundo grado».
145 Para un estudio detallado del teatro de performance y de la Primera Posmodernidad teatral en Venezuela, véase el libro sobre Marco Antonio Ettedgui en: Carlos Dimeo: *Marco Antonio Ettedgui: poéticas teatrales pos(t)modernas: (sacralización y carnavalización dialogismo y polifonía)*. Lublin: La Campana Sumergida Editorial 2013.
146 Para un estudio detallado de esta agrupación véase: Carlos Dimeo: «Performance DADA su historia y su búsqueda». In: Adriana Jastrzębska/Katarzyna Szoblik (eds.): *La espiritualidad en América Latina*. Varsovia: Polish Institute of World Arts Studies & La Campana Sumergida Editorial 2019.
147 Genette: «Palimpsestes = Palimpsestos: La littérature au second degré».

ofrece, pero a diferencia de lo paródico, se trata de la imitación seria. Según Genette para decantar el uso y abuso del concepto de parodia, confiere uno más adecuado es decir en vez de «parodia» prefiere el uso de «pastiche». En consecuencia, el pastiche tiene diversas formas de presentación. A la vez Genette afirma que existe el «pastiche puro», aquel en el cual la función satírica desaparece completamente. En la episteme que mencionamos esta definición tiene un ajuste relativo puesto que lo satírico, lo paródico, lo burlesco, el lenguaje despreciativo, residual y vulgar formaban parte de las propuestas estéticas que se llevaron a cabo durante los setenta, echo que entroncaría directamente con la definición de Genette. Se trata de que el desarrollo del happening teatral de Marco Antonio Ettedgui o las presentaciones de Teatro Dada surgieron como movimientos prototípicamente autorreferenciales y performáticos en los que el pastiche tal como lo ha explicado Genette sería uno de sus componentes esencial, pero no conformaría la totalidad de ellos. El género cómico-serio que nos plantea Genette es un germen tanto de Ettedgui, como de la performance en Venezuela que es adaptada a una forma de teatro irregular. Sería el proceso de deconstrucción de lo teatral por vía de «Genette» pero implementando rupturas en las estructuras fundamentales del discurso escénico.

6. La episteme existencialista (Camus – Sartre – Beckett)
   1. Experimento existencialista: *Fiésole* de José Ignacio Cabrujas.
   2. La teatralidad de los setenta en Venezuela (Rodolfo Santana, Mariela Romero, Edilio Peña) / violencia y crueldad.
   3. Las influencias: Antonin Artaud y Jean Genet.
   4. La misere / grupalidad – comuna (Teatro y Violencia).
   5. Rodolfo Santana cruel: *La horda*, *Los criminales*, *El animador*.
   6. Las influencias de Samuel Beckett, Albert Camus y Jean Paul Sartre.
      1. La episteme existencialista está más relacionada con el teatro de la década de los setenta que con otras décadas. A partir de una dramaturgia donde la violencia es expresa se produce una mezcla con piezas en el que la trama existencial es parte de una forma de escritura. En este contexto, la más existencialista de todas es *Fiésole* de Cabrujas. En ocasiones ese existencialismo se llena de absurdo y a su vez de crueldad ante una situación que tendría hondas similitudes con un discurso beckettiano.

7. Epistemes de la transición
   1. Elisa Lerner: *Vida con mamá, La entrevista de la bella y la inteligencia, La mujer del periódico de la tarde, En el vasto silencio de Manhattan.*
   2. Elizabeth Schön: Lo importante es que nos miramos, Jamás me miró.
      1. Elisa Lerner y Elizabeth Schön son las dramaturgas por excelencia de una transición. La noción de transición no está tomada como un principio único rector para estas escritoras. Sobre todo, porque ni Lerner, ni Schön pertenecen específicamente a la generación de los setenta. Sin embargo, su trayectoria como escritoras las coloca en un lugar en que tanto lo existencial, como ese universo del «realismo social» las funde y su dramaturgia, así como su literatura atraviesa toda la década de los cincuenta, sesenta, setenta y una buena parte de los ochenta.

8. Epistemes de lo trágico – lo cómico – lo absurdo
   1. Néstor Caballero. (comedia – absurdismo – poesía): *La última actuación de Sarah Bernard, Desiertos del Paraíso. Las Bisagras o Macedonio perdido entre los Ángeles*.
   2. León Ezequiel Febres-Cordero. (episteme de lo trágico): *El último minotauro*, *Penteo*, *Clitemnestra*.
      1. Esta episteme se desarrolla fundamentalmente en estos dos dramaturgos Caballero y Febres-Cordero. La episteme trágica tiene un apartado especial. El dramaturgo Alejandro Lasser será el primero que se enfrente con el género trágico. Escribirá un teatro profundamente literario y probablemente rara vez se han hecho puestas en escena de las obras de Lasser. No posee una teatralidad dramática, pero conserva la fuerza poética de la tragedia. León Ezequiel Febres-Cordero marca la segunda línea en cuanto a un teatro que se plantea desde una recuperación del género trágico. Sin embargo, no es contemporáneo a Lasser. Febres-Cordero aborda lo trágico desarrollando un profundo carácter dramático que es muy distinto al que Lasser nos presenta en sus obras incluso vinculándolas con lo histórico. De este modo, están muy lejos el primero del segundo, aunque ambos plantean una línea de escritura muy sólida.
      2. Caballero toma la parodia y la ironía al modo de la comedia clásica, en especial de una dramaturgia aristofánica. No adopta este modelo, sino que lo transforma de acuerdo con una gramática dramatúrgica en la que lo cómico-poético se manifiesta como un género que atiende finalmente a lo dramático-serio. Caballero, no usa lo ridículo, usa lo irónico, lo paradójico que, aunque riéndose de

eso mismo nos conduce hasta lo trágico. Dicho de otro modo, sería un dramaturgo esquileano-aristofánico, potencia la musicalidad de la épica, y la profundidad del drama junto al desvarío de la comedia clásica griega.

9. La episteme Policial / Psicologista. (las influencias Harold Pinter / Edward Bond)
   1. El teatro de Gilberto Agüero: *La identificación, Víctima y Victimario, El gallinero*.
      1. En el sentido de la episteme policial, Gilberto Agüero es un dramaturgo solitario. Ninguna otra dramaturgia de los setenta en Venezuela se acercó al texto teatral de esa manera. A Agüero, lo relacionamos con la episteme policial, psicologista ya que se alinea a formas de escritura y procesos dramático-textuales que abordaron autores británicos como Harold Pinter y Edward Bond. El teatro de Agüero tiene una impronta pinteriana tanto en el campo de su textualidad, como en la textura dramática en la que este ahondaba. Desde piezas como *Amelia de segunda mano*, obra en la que se expone el sistema de intercambios simbólicos en la que se confrontan los temas de las crisis sociales en Venezuela, progresivamente Agüero penetra en el desarrollo de esas crisis que se daban en un ambiente rodeado de violencia, marginalidad y marginación. El estatus de los personajes y los conflictos que juegan en torno a esas temáticas hurgan en un cuerpo de situaciones que se sostienen sobre la base de tramas donde se ponen de manifiesto las frustraciones y el fracaso. En otras palabras, son los conflictos que surgen en el contexto de una sociedad policial, que en Venezuela es la que castiga impunemente al marginado, al derrotado, y en la que se deja libre de toda culpa al de una élite económica, política o social. En el teatro de Agüero la formación de una sociedad policial es el paso primero para el fracaso humano.

10. Teatro Psicologista – Neonaturalismo – Episteme Freud-Lacan
    1. Elizabeth Schön: *Lo importante es que nos miramos, Jamás me miró, Al unísono*.
    2. Johnny Gavlovsky: *La última sesión, La Bruja, Los puentes rotos*.
       1. Esta es la episteme en la que situamos los elementos fundamentales del psicoanálisis. Tanto las tramas desarrolladas por Schön, como por Gavlovsky describen situaciones en la que es posible encontrar las huellas de una reflexión que apunta a tomar la escena como una «revelación» psicoanalítica. Los juegos escénicos y tra-

mas se dan por medio de una palabra que apunta al universo psicológico del persones en tanto las construcciones discursivas que surgen de estos. Los conflictos se expresan en el sentido de una dialógica Freud-Lacan cuando podemos leer sus textos, desde los fundamentos del psicoanálisis y desde sus principios fundamentales, llámese síntoma, deseo, inconsciente, acto fallido, etc.

11. Pulsión de eros y pulsión de Thanatos. Represión, inhibición y sexualidad
    1. Elizabeth Schön (erotismo adolescente).
    2. Elisa Lerner (Sexualidad cercenada, el tema de la castración).
    3. Lucía Quintero (la soledad, el aislamiento).
    4. Mariela Romero (Relaciones sadomasoquistas).
        1. En esta episteme se ponen de manifiesto una serie de conflictos que suponen la aparición en escena de una vía que se define mejor desde la perspectiva psicológica, y más exactamente cercanas a una mirada freudiana de la subjetividad humana. El tema de la mujer en este teatro es de suma importancia. Sin embargo, el tratamiento ofrecido por las autoras mencionadas no supone expresamente la creación o la realización de un teatro de género. En realidad, los conceptos que se trabajan parecen fundarse en aspectos que atañen más bien a una perspectiva de lo humano desde el lugar de las inhibiciones y/o las represiones sexuales.

12. La episteme de los ochenta y noventa: la generación extraviada
    1. Marcos Purroy. *Taima* (1987), *Príncipe de medianoche* (1988), *El desertor* (1989).
    2. Romano Rodríguez. *Los amantes del imperio*. *Pechos de niña* (1993), *Cuarto de Peluche* (1996), *De melocotón a rojo alucinante. . .* (1996).
    3. Gustavo Ott. *Pavlov: 2 segundos antes del crimen* (1986), *Nunca dije que era una niña buena* (1990), *Me parece haber visto una linda gatita*.
    4. Elio Palencia. *Detrás de la avenida*[148] (1988), *Camino a Kabaskén* (1989), *Escindida*[149] (1999).
    5. Johnny Gavlovsky. *El vuelo*, *Más allá de la vida*, *Puentes rotos*, *El gato de Freud*.

---

148 Esta pieza fue premio de Dramaturgia Esther Bustamante del Nuevo Grupo 1988. Premio Juana Sujo 1990.

149 Premio «Marqués de Bradomín» para Jóvenes autores. Instituto de la Juventud, España 1993.

6. La vuelta a la modernidad: *Mirando al tendido* (Rodolfo Santana) – La vuelta a la modernidad significa aquí en consecuencia: Segunda modernidad.
    1. Esta episteme acota a toda una generación que la hemos clasificado como la «generación extraviada» ya que en su conjunto se manifestó en el campo de la dispersión y de la atomización de las unidades culturales que la expresarían mejor. Si la década de los setenta aparece como un bloque produciendo una teatralidad unificada, la de los ochenta y noventa, al contrario, ostenta una teatralidad fragmentada. La mayoría de los autores de esta generación afirma haber surgido de la influencia de dramaturgos de la década anterior (es decir la de los setenta). Sin embargo, se destaca especialmente la figura de Rodolfo Santana como aquel que más influyó en el desarrollo de los procesos de escritura teatral y de creación de los autores de los ochenta y los noventa. En este marco podemos incluir a Purroy, Ott, Palencia, Gavlovsky, entre otros.

13. La episteme melodramática y comercial
    1. Guillermo «Fantástico» González un teatro comercial de los 80 y 90.
    2. Gennys Pérez: *Yo soy Carlos Marx*.
    3. Mónica Montañés: *El aplauso va por dentro*.
    4. De lo político mordaz al melodrama satírico, una vuelta a lo grotesco.
    5. *La Revolución* de Isaac Chocrón. (La versión Armando Gota, y la versión del Grupo Actoral 80). Los problemas básicos de la interpretación del teatro de Chocrón y la complejidad de sus personajes en medio de la «parodia libre».
        1. Esta episteme responde a dos tradiciones distintas. Por un lado, la de la generación de los ochenta que estuvo centrada en un teatro estrictamente comercial, pero no de formato de revista sino más bien atendiendo al uso de un teatro «morcillero» que usó todas las formas posibles del humor ramplón o de los formatos televisivos llevados a la escena. El ejemplo más emblemático de esta teatralidad se halla en las obras del productor de televisión y animador Guillermo «Fantástico» González (como era conocido) con piezas como *Con mi hija no rolo e'vivo*, y *Dos arriba y una abajo*,[150] entre otras. La episteme comercial de González abarca especialmente

150 De estas piezas no se conservan datos, ni aparecen registradas en los textos de estudio sobre el teatro venezolano.

toda la década de los 80. Es un teatro que no se corresponde con la tradición teatral venezolana y más bien se separa de sus fuentes. No obstante, se trata de un modelo que en términos de público tiene un notable éxito. La inclusión de actores de televisión en sus obras, así como la utilización de elementos fundamentales del humor más sarcástico que define uno de los elementos más característicos de una definición del venezolano de los setenta y ochenta hacen que su teatro sea desde el punto de vista comercial exitoso. Guillermo González marcó una pauta que se podría acercar al astracán, o más bien a otros géneros absolutamente paródicos e incluso carnavalescos. El objetivo central del teatro de Guillermo González suponía (según él mismo lo expresaba) «hacer reír al público». En este sentido el teatro de González se enmarca en la tradición de un teatro como el de Muñoz Seca, de acuerdo con lo que afirma Serge Salaün en su artículo «Muerte y resurrección de la tragedia (1900–1936)»[151] que refiriéndose a la risa en el teatro define el astracán. Salaün explica que: «En realidad, no hay risa inocente en el teatro. Hasta las obras calificadas de comerciales o complacientes, hasta las fórmulas, como el astracán, que se presentan como el reino del retruécano y del humor descabellado e intranscendental, llevan implícitas una teoría y una ideología del hombre y de la sociedad».[152]

14. La episteme irónica, paródica, dialógica
    1. Gustavo Ott.
    2. Elio Palencia.
    3. José Tomás Angola.
    4. Roberto Azuaje.
        1. En esta episteme, tal como se aprecia, aparecen de nuevo los nombres de Gustavo Ott y Elio Palencia. José Tomás Angola aporta una dramaturgia dialógica con interlocutores que en ocasiones se vinculan a lo histórico o abordando una nueva teatralidad. Azuaje aparece en el conjunto con textos que construyen a partir de símbolos muy precisos la decodificación de signos culturales aprovechando los modelos de la crisis cultural.

151 Serge Salaün: «Muerte y resurrección de la tragedia (1900–1936)». In: *Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC)* (octubre 2007), pp. 8–22.
152 Ibid., p. 20.

15. La episteme de la teatralidad posmoderna[153] / posdramática[154]: el teatro sin nombre, el teatro de la dispersión
    1. Carlos Giménez – teatros de la multitud / la espectacularidad.
    2. Alberto Rodríguez Barrera, textos desconocidos.
    3. La influencia de Sarah Kane – la escritura breve / fragmentaria: José Miguel Vivas. (Vivas es el dramaturgo que explora en el texto brevísimo. En este sentido, escribe «microteatro» mucho antes del microteatro.)
    4. La influencia del Cine de Robert Altman en el teatro venezolano actual otra vez Ott – Palencia – Azuaje.
        1. Esta es una episteme en la que se mezclan diversas estéticas y teatralidades. Evidentemente todas ellas están relacionadas con el concepto de teatro posmoderno o más bien posdramático.[155] Desde la aparición de Carlos Giménez que en el uso de los grandes movimientos escénicos apuntó a un teatro absolutamente posmoderno.

16. Episteme de la diáspora
    1. El teatro de la diáspora.
        1. Esta última episteme está aún en construcción. En realidad, todavía no es posible hablar de un teatro de la diáspora. La emigración venezolana que surge a partir del año 2008 aproximadamente ha dado algunos aportes importantes, aun estando fuera del país. El teatro de la diáspora pretende construir un tipo de discurso que aborda desde su propia subjetividad la cuestión del «venezolano». El teatro de la diáspora intentaría explicar y redefinir la trama que expone un concepto del «sujeto» venezolano que está reconfigurando los campos de sentido y significado en semiósferas que históricamente han sido desconocidas para él. El tejido y las tramas teatrales se asientan sobre posturas que buscan desde el campo de una metafísica y una ontología generar una teleología del sujeto venezolano. Una mayor parte trabaja en los Estados Unidos y especialmente en Miami, Florida. Específicamente en el campo teatral muchos aún producen o escriben un teatro dentro del país, aunque la temática se centra en la diáspora. Ahora bien, los nombres más

153 En este caso nos referimos a una segunda posmodernidad, o también posmodernidad última.
154 Hans-Thies Lehmann: *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo·2013.
155 Ibid.

refrendados en el exterior son por ejemplo Gennys Pérez, Indira Páez, Gustavo Ott o el mismo Marcos Purroy.

2. A Purroy lo consideramos un «apellido» aparte en este proceso, ya que emigró mucho antes del éxodo que la crisis social y política generó. No obstante, hoy en día, Marcos Purroy produce un tipo de teatro que se acota al contexto de la crisis y se vincula con estas temáticas.

Las epistemes nos demuestran que la dramaturgia que condensó los años setenta marcarán el cambio ulterior que el teatro venezolano sufrió. El impacto de esta en el contexto de los años que le siguieron dejó una huella profunda en sus predecesores. En consecuencia, la historia del teatro en Venezuela es la historia de su dramaturgia. Cada teatro, cada teatralidad se define a partir de su historia y de su cultura, en algunos países se trata de los directores, en otros de las puestas, en otro de los actores o los géneros, etc. En Venezuela ha sido la dramaturgia la que ha dominado el espectro escénico y ha creado a la vez una línea vertical y perpendicular permitiendo forjar un nuevo sentido de lo teatral.

Segunda parte: **Desarrollo y transformación de un teatro**

5 Primera y segunda modernidad del teatro en Venezuela

Tal como ya hemos explicado en la primera parte de esta monografía, en mi libro *El resplandor de las sombras*[156] (2006) salió publicado el ensayo intitulado como «Dos modernidades en el teatro venezolano. César Rengifo: *La esquina del miedo* y Rodolfo Santana: *Mirando al tendido*».[157] Fue un texto que partiendo de la definición de Azparren Giménez (primera modernidad) pudimos definir y categorizar la aparición de un segundo tiempo o la «segunda modernidad» del teatro venezolano. En este libro hemos afirmado que el desarrollo de la dramaturgia venezolana escrita entre la década de los 40 y la de los 80 sufrió una pequeña escisión. Esta creó un espacio diferenciado de un teatro que se bifurcó en dos tiempos o dos temporalidades.

Partimos de la noción básica de que el teatro venezolano que se escribió a partir de la segunda mitad del siglo XX fue un espacio abierto para la constitución de las llamadas dos modernidades en la dramaturgia venezolana. Los autores que nos permitieron abordar esta clasificación fueron César Rengifo e Ida Gramcko (primera modernidad) y Rodolfo Santana (segunda modernidad). Los elementos dramáticos que implementaron tanto Gramcko como Rengifo en toda su dramaturgia fueron los signos distintivos de la primera modernidad. En cuanto a Santana destacamos de él una dramaturgia que se produce en dos tiempos. El primer tiempo que surge desde sus inicios como dramaturgo y se extiende hasta el final de la década de los setenta, «encapsulado» en la primera modernidad (Gramcko-Rengifo); y el segundo tiempo que es el punto de partida de la segunda modernidad sellada por la obra *Mirando al tendido* de 1987 a partir de la cual Santana da un giro en toda su poética dramática, siendo esta la huella que define el cambio de la dramaturgia venezolana y el punto de partida de la segunda modernidad.

---

156 Dimeo: «El resplandor de las sombras».

157 Cf. Dimeo: «Dos modernidades en el teatro venezolano (César Rengifo: *La Esquina del Miedo* y Rodolfo Santana: *Mirando al tendido*)». In: *El resplandor de las sombras*. En este libro por primera vez se ha categorizado el concepto de primera modernidad y segunda modernidad en el teatro venezolano. Después en el año 2008 aparece un artículo del profesor Leonardo Azparren Giménez en el que aplica el criterio marcándolo sobre la base de un corte sincrónico. Sin embargo, queremos acotar que lo planteado por Azparren Giménez es una división en el tiempo y no un criterio de análisis. En el presente libro profundizamos nuestro aparato teórico que corre paralelamente al de Primera y segunda modernidad. En el artículo mencionado, nuestra tesis se fundaba en que la gran primera modernidad nacía con César Rengifo y la segunda con Rodolfo Santana. Nos referimos al Santana de *Mirando al tendido* (1987).

https://doi.org/10.1515/9783110795936-005

La segunda modernidad será el puente que une a toda la primera modernidad con el proyecto dramatúrgico de Venezuela a partir de los años ochenta. Comprender las dinámicas escénicas que forjaron la creación de una primera y una segunda modernidad en el teatro venezolano, es de suma importancia para nuestra tesis ya que el par Rengifo-Santana se perfiló como dos líneas dramatúrgicas y escénicas que marcaron una tendencia y en la que en el medio se encontraron un cuerpo sustancial de otros dramaturgos. Las conexiones Rengifo-Santana estarían proyectadas así sobre la base de una sola episteme: la modernidad. Una modernidad que no es periódica, ni sincrónica, sino que se sustenta sobre la base de una postura estético-conceptual.

> ¿Por qué cuando el teatro venezolano trabaja por construir una cultura humana, no se le termina de considerar exponente de la cultura nacional? Nos resulta extraña tal oposición entre las más de las preocupaciones culturales nuestras y el intento teatral de hacer una cultura humana. Esa es la paradoja del teatro venezolano: siendo un movimiento artístico de reducidas consecuencias al no estar incorporado definitivamente a nuestra cultura nacional, si es sometido a un análisis se presenta el más sólido en su empeño de ir expresando una problemática nacional concreta que algunas veces responde con el silencio. Valga una observación cuasimarginal: no consideramos a los solos dramaturgos como los únicos capaces de expresar las problemáticas nacionales. En cuanto a visión transformadora o no de la diaria abulia de los hombres, un movimiento teatral entero debe referirse a dicha abúlica situación. Recordemos, simplemente, los grandes directores de teatro, quienes son para sus países forjadores y expresiones culturales, pues han orientado sus trabajos en función del país al cual pertenecen, llámense Stanislavski o Piscator, Brecht o Vilar, Brook o Kazán.[158]

Parafraseando a Azparren Giménez, el teatro tiene que ser un arte contestatario a partir del cual ejerza fuerzas o influencias sobre los diferentes ámbitos sociales y de la vida en general. Es decir, el teatro debe crear una visión transformadora de la sociedad, del mundo o de la vida misma. Y debe conectarse con las diferentes problemáticas de los contextos con los que convive. A la lista que ha hecho el teórico venezolano de los definidos por él como «forjadores (de) expresiones culturales»,[159] nosotros agregaríamos los nombres de Gramcko-Rengifo o Santana; Chocrón, Cabrujas o Chalbaud, por solo mencionar a unos pocos, entre un número muchísimo más amplio.

De todas formas, es claro que tanto Rengifo como Santana fueron autores que estuvieron muy presentes dentro del entorno social, político y sobre todo cultural de Venezuela. Que nuestra tesis intente contextualizar, o, mejor dicho,

---

158 Leonardo Azparren Giménez: *El teatro venezolano*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) 30 de mayo 1967, p. 16.
159 Ibid.

situar la primera modernidad del teatro venezolano en los 40 y los 50, no significa que desmerezca el valor de una prolífica obra escrita que tuvo el teatro venezolano durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Tampoco significa que haya una pérdida de los fundamentos de la teatralidad.

La sustentación de este debate planteado por Azparren Giménez y su modelo teórico que se adhiere como fuente a la periodicidad tiene su basamento en tres artículos publicados por el autor. El primero de ellos que según la referencia data del año 2002 intitulado como «Surgimiento y poda de la primera modernidad teatral en Venezuela la dramaturgia de ‹La Alborada›» es un texto donde el investigador venezolano apunta a enunciar su tesis de la primera modernidad. Un trabajo posterior presentado, primero como forma de ponencia[160] y posteriormente, al año siguiente, publicado en la revista *Extramuros*, publicación de la Universidad Central de Venezuela, Azparren Giménez hace allí dos o tres críticas sobre la forma de encarar la idea de modernidad en el teatro venezolano. La primera de ellas aduce directamente a una simplificación (bastante básica, según lo que plantearía el crítico), una especie de reduccionismo que nos lleva a pensar que el teatro venezolano habría sido llevado según la cual el impacto negativo de esta crítica «se concretó en la opinión comúnmente aceptada de que el teatro venezolano se moderniza a partir de 1945 y de manera clara y definitiva después de 1958»[161] el autor explica que hay una especie de subvaloración del hecho teatral mismo, subvaloración que apenas se salva a partir de la tesis presentada por de Dunia Galindo, en un artículo intitulado como «Cartelera Teatral Caraqueña 1958–1983».[162]

Si el tratamiento del tema se analizara desde el Modelo de la periodización[163] para nuestro objeto de estudio, que no atiende a un marco periódico; si se lo mira de este modo, pareciera claro que estaríamos ante una simplificación del análisis, ya que habría que regresar de algún modo, a lo propuesto por la *Escuela de los Annales*[164] en la historia. Nos referimos al método planteado por Bloch y Febvre, y que efectivamente dan cuenta directa de esa problemática.

---

160 Ponencia presentada en el XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Universidad de Buenos Aires, 7 al 11 de agosto de 2007.

161 Leonardo Azparren Giménez: «El problema de la modernización del teatro venezolano». In: *Extramuros*, 28 (Abril 2008), pp. 28 y ss.

162 Galindo: *Cartelera teatral caraqueña 1958–1983*. [Tesis Doctoral]. Caracas: Universidad Central de Venezuela 1989.

163 Azparren Giménez: «Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela».

164 Para una revisión clara sobre la Escuela de los Asnales, véase: Peter Burke/Alberto Luis Bixio: *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los Annales, 1929–1984*. Barcelona: Gedisa 1999.

Del mismo modo parafraseando la idea de la periodización en el libro *El teatro venezolano* Azparren Giménez afirma que:

> [. . .] la visión de Rengifo, tan comprometida con los problemas y las crisis de nuestra historia y de la sociedad, es heredera y se inserta en la perspectiva en la que se encuentran Aníbal Dominici, Adolfo Briceño Picón, Rómulo Gallegos, Salustio González Rincones, Julio Planchart y, por qué no, Luis Peraza y Pedro César Dominici.[165]

En realidad, el modelo periódico propuesto por Azparren Giménez da cuenta de una continuidad, si se quiere diacrónica entre unos autores y otros, pero este modelo no explica las conexiones internas entre dramaturgias de distinto orden dramático, como por ejemplo en el caso de Rengifo y Santana. O también, prácticas escénicas que directa o indirectamente están conectadas con esas dramaturgias. Al ponerlos en la distancia diacrónicas, el método no es capaz de explicar cómo entre ambas propuestas estético-dramatúrgicas se producen recurrencias, se crean lazos interiores, «conexiones afectivas» de singular significación. Nosotros queremos decir que la renovación del teatro venezolano (en el siglo XX) no nace vinculada con dramaturgias previas, sino que los efectos estéticos que se dieron entre ellas se producen a saltos que se imbrican con la realidad social en la que se desenvolvía y se desenvuelve el modelo cultural venezolano.

El cambio suscrito por César Rengifo frente a autores como Rómulo Gallegos o Pedro César Dominici, incluso si tomamos en cuenta el teatro de Arturo Uslar Pietri, resulta de significativa importancia. La modernidad que rescatamos en Rengifo es el sello del nacimiento de un teatro dramático moderno, que cambió las fuentes de la escritura, y que por ende es distinto al resto. En cambio, el teatro de Gallegos, Pietri, Dominici, etc., se ubicó en las antípodas de un teatro diferente, más literario, y menos concentrado en el problema de la acción dramática. El teatro de estos autores se podría clasificar incluso como de un teatro «antidramático», ya que sus textos fueron más parecidos a un cuadro de costumbres o cuando menos a una especie de naturaleza muerta, de bodegón, si es que lo queremos llevar al lenguaje de las artes plásticas. Sin embargo, y a pesar de esta crítica cultural que queremos poner de frente, hemos hallado un análisis de Orlando Rodríguez en referencia a la dramaturgia de Rómulo Gallegos. Nos referimos al texto *Rómulo Gallegos y su dramaturgia*[166] en el que Rodríguez, a pesar del tiempo (recordemos que el referido texto está publicado en el año de 1993), da cuenta perfecta de esta singularidad galleguiana, que de

165 Leonardo Azparren Giménez: «Moderno y modernidad en el teatro venezolano y en César Rengifo». In: *Theatron* 18, 26–27 (noviembre 2015), p. 103.

166 Orlando Rodríguez: «Rómulo Gallegos y la dramaturgia». In: *Theatron* 1, 2 (1993).

común es extendida a otra gran parte de la dramaturgia venezolana. Rodríguez afirma que:

> En Venezuela [. . .] continuaban el derrotero del XIX, sea en el costumbrismo o en el melodrama heredado de un romanticismo, que permanecía aferrado a moldes ya obsoletos. [. . .] *El motor* se convierte así, en el primer intento de paso, de ese costumbrismo en retroceso y las expresiones de un teatro moderno, con una profunda visión de la realidad enfocada.[167]

Efectivamente, si damos una rápida mirada al texto de Gallegos, mencionado por Rodríguez, podemos observar en este que el autor parece hacer un gran esfuerzo por controlar el valor y desarrollo de las unidades dramáticas del texto, sin embargo, ciertos ambages lingüísticos quieren confirmar lo contrario. Desde el principio podemos leer a un Gallegos que argumentando una cierta naturalidad lingüística está buscando un registro que pueda producir una obra «auténticamente venezolana». Veamos un pequeño fragmento y detallar a partir de este lo que queremos explicar:

> Peñuela: Y a mí me gustaría verlo volar.
>
> Ester: Ya usted le ha perdido el miedo.
>
> Peñuela: Yo, voy a decirle, no me asusté tanto, porque yo he visto muchas veces pájaros gigantes, no tan grandes como ese, los que llamamos allá en la sierra cóndores. Pero como el amigo Manuel sí que tenía bastante miedo, caray, uno se. . . Perdonen ustedes la palabra: uno se contagia, ¿no?
>
> Mercedes: Francamente, había para asustarse, de noche todas las cosas impresionan.
>
> Peñuela: Eso es, y cuando uno va y de golpe se encuentra con el duende, como le pasó a Manuel. ¡Alas!, si aquí está el amigo *(Por Manuel, que sale del taller, tercera puerta de la izquierda.)*
>
> Mercedes: Hablábamos de ti. Manuel: ¿De verdá[168]? Por eso me estaban silbando los oídos. [. . .][169]

La obra está llena de giros lingüísticos, unidades fraseológicas, expresiones idiomáticas, a través de las cuales Gallegos quiere expresarnos la idea de una

167 Ibid., pp. 130–31.
168 En el texto de Gallegos vemos que la palabra «verdad» está escrita sin la «d» final. Con la ausencia de la /d/ Gallegos parece que pretende lograr crear un efecto a partir del cual reproduce la fonética de un cierto grupo social. A partir de ese aspecto el escritor venezolano «describe» y dibuja un «tipo» particular de venezolano.
169 Rómulo Gallegos: «El motor». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bid & co. editor 2014, p. 841.

«autenticidad», un cierto modo realista, que no pretende abandonar los criterios lingüísticos que le acompañan porque parecen fortalecer la obra considerablemente. No obstante, enmarcarla en el contexto de una episteme moderna no es algo que claramente se desprenda del texto del novelista venezolano. De esta forma, podemos afirmar que *El motor* es una pieza característicamente modernista, con amplísimas evocaciones románticas, costumbristas y criollistas, formas que se asieron a la literatura venezolana de principios del siglo XX. Douglas Bohórquez en su artículo *Memorias y modernidad en la narrativa venezolana de inicios del siglo XX* al respecto de este tema afirma: «práctica en la que se ha tejido la memoria de nuestro costumbrismo y criollismo. Contra esa memoria impresa en nuestra tradición literaria reaccionan los narradores modernistas, aunque sin desprenderse radicalmente de ella».[170] En este sentido, la obra de Gallegos apunta al modelo del modernismo–costumbrista, pero no efectivamente al modelo de un teatro moderno o que forme parte de la modernidad.

No resulta necesario entrar ahora en una disquisición con la dramaturgia de Gallegos, porque tampoco es el objetivo de este libro. Pero, lo que sí se debe afirmar es que, si en todo caso, como parecen decirlo Orlando Rodríguez y Leonardo Azparren Giménez en sus estudios, la modernidad teatral venezolana tiene su raigambre en obras como *El motor*, y en autores como Gallegos. Este análisis se debe a que ambos críticos se plantean tesis apegadas a una visión que es estricta y rigurosamente diacrónica, con lo cual sus planteamientos se entienden más como una definición del modernismo teatral que como modernidad.

De acuerdo con nuestra lectura, el criterio está adosado a un camino diferente, maneja el hecho, no fortuito por supuesto, de que haya sido el propio Gallegos quién se haya impuesto (a sí mismo) un intento de renovación dramática. El hecho es que, por haber estado en conocimiento de los movimientos de Vanguardia en América Latina, a pesar de que a claras luces su teatro está marcado por una visión distante de haber adquirido una «conciencia» tal, se pudiera presumir que Gallegos intentaba ser la modernidad teatral en Venezuela. La ingenuidad en el tratamiento de las formas, de la que no parece poder prescindir Gallegos, se hace patente una y otra vez, en los diálogos, las didascalias, formas de presentación de la escena, etc., que solo desde la dramaturgia de César Rengifo se vieron superadas con creces. Hecho que hace visible la inviabilidad de la tesis de que Gallegos sea una parte de la modernidad teatral en Venezuela. El rompimiento y las diferencias entre autores como Gallegos, Uslar Pietri, Dominici y la dramaticidad de Rengifo es (para expresarlo de una ma-

---

170 Douglas Bohórquez: «Vanguardia literaria e insurgencia política a comienzos del siglo XX en Venezuela». In: *Monte Agudo* 3ª época, 7 (2002), p. 52.

nera bastante gráfica) abismal. Por ello nuestro punto de partida está en Rengifo y no antes.

Un cúmulo de aspectos se vinculan entre sí y nos dejan entrever esta condición. Sobre la base de una metodología sustentada en las epistemes y las genealogías podremos marcar una huella, un registro que define esta perspectiva. En todo caso, podríamos preguntarnos de qué modernidad estamos hablando, o también a qué criterios obedecería. ¿Entró la modernidad en Venezuela en la primera década del siglo XX? o en realidad fue solamente una referencia a los albores del modernismo. Como hemos afirmado, sin querer entrar de lleno en esta discusión, la obra *El motor* es un debate que apunta a otra episteme distinta de aquella que se refiere a la modernidad teatral. Si bien podemos considerarlo como un texto fundamental en la dramaturgia venezolana y en la literatura modernista de principios del siglo XX, no es representativa de lo que queremos clasificar como primera modernidad teatral.

Una nota más es importante acotar aquí. Se trata del mismo artículo de Douglas Bohórquez, mencionado un poco antes, en el que igualmente se apunta a descifrar y exponer con claridad cuáles han sido los albores del modernismo en el marco de la literatura venezolana. Bohórquez afirma: «Una primera fase cuyas fechas aproximadas pudiéramos ubicar entre 1890 y 1915, y una segunda fase de reajuste de sus códigos estéticos y lingüísticos llamada postmodernismo, cuyo ciclo abarcaría aproximadamente desde 1915 hasta 1935».[171]

Como se desprende de la frase anterior, Bohórquez nos propone diferentes vías para comprender el «modernismo venezolano», pero ninguna de ellas apunta en dirección a una definición de la modernidad. Lo fundamental es que «La modalidad literaria que desde fines del siglo XIX los narradores modernistas proponen tiene que ver con todo un trabajo en el orden del lenguaje».[172] Si observamos con detenimiento la pieza de Gallegos *El motor* podremos detectar que la obra funciona de este modo como la descripción que nos plantea Bohórquez. El texto del narrador venezolano se sustrae casi de manera total a la acción dramática y se acopla a un tipo de texto en el que el preciosismo de su lenguaje, lo cuidado de las palabras o el uso de un lenguaje puro, allanan el posible universo teatral que pudiera haber creado Gallegos, definiéndose como una obra enmarcada en el contexto del modernismo y no de la modernidad. La teatralidad de *El motor* se ve así mitigada, no obstante, no su belleza poética. Así que podremos comprobar fácilmente que estamos ante una estructura que es estrictamente literaria, pero, no por ello alejada de un modo estético que se

171 Ibid.
172 Ibid.

ha impuesto en Venezuela desarrollando diferentes marcos y fuentes creativas en el campo de la escritura.

La crítica al poder y a la sociedad que Gallegos propone en *El motor*, aunque crítica más bien solapada, debemos decirlo, no pudiera representarse, y ni siquiera significar a través de sus «artificios creativos», una dramaturgia que anunciare la entrada a la modernidad del teatro venezolano. Gallegos ancla su teatro, y parece que lo hubiera hecho con conciencia, en las reglas del costumbrismo, del criollismo y tal vez del nativismo,[173] de la misma forma con lo que ha hecho en su novelística y en su cuentística. De tal manera que la idea de que una modernidad, eventualmente, fuera posible partiendo de autores como Arturo Uslar Pietri, Leopoldo Ayala Michelena, Rafael Guinand, etc., es visto desde nuestra proposición teórica de las epistemes como un contrasentido.

En consecuencia, *El motor* será un claro ejemplo de esta dicotomía (modernismo – modernidad). La ingenuidad del tratamiento del texto escénico (por parte de Gallegos) nos alerta, a su vez, que la imagen y la visión de su teatro, que evidentemente es mágico, precioso, encantador, en modo alguno deja rastro o huella de lo moderno. Al contrario, y tal como ya se ha afirmado, la base de su pintoresquismo, de su «simplismo literario» (al que Gallegos nos ha acostumbrado en su novelística) es, tal vez, lo más valioso de su trabajo. La significación de Gallegos está en el lugar puro de su «terruño». Es precisamente de esto de lo que nos habla el narrador venezolano, sin tener en su impronta, el haber o la necesidad de una internacionalización del discurso, ni tan siquiera continental. Su literatura, así también su teatro, se centran en la figura de lo local y de lo nacional.

Históricamente la fuente de la gran dramaturgia venezolana se ha fundamentado en el lenguaje, en la palabra. No obstante, esta característica no se limita solamente al campo teatral. Aspectos similares se pueden hallar en el cine, en la literatura, en el que las expresiones estéticas igualmente convocan a la palabra y al lenguaje como uno de los centros más potentes para desarrollar un proceso creador de honda significación.

Esta modernidad no llegó en la década del cuarenta, ni la hubo ni siquiera en el campo de la narrativa y la poesía, con acercamientos excepcionales lo suficientemente honrosos como el de Teresa de la Parra y el de José Antonio Ramos Sucre, entre otros, que ya en los primeros años del siglo XX, y a pesar de que Venezuela era todavía un país «no desarrollado» (se mantenía en la ruralidad), ambos escribieron dos nuevas modernidades y dos nuevas vanguardias. En reali-

173 Véase la tesis de: Jackelin Verdugo Cárdenas: *Tras las huellas vanguardistas de Hugo Mayo*. [Tesis de doctorado]. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar 1995.

dad, la historia de la literatura latinoamericana (en la que Venezuela no estuvo al margen, a pesar de que no se la refiera en demasía) tuvo siempre estas vertientes modernistas y la de la modernidad vanguardista, en la que países como Argentina y Brasil fueron imperios de esta cultura.

Después de nuestra tesis planteada en *El resplandor de las sombras* en torno a que el teatro venezolano tuvo dos modernidades (refiriéndonos a César Rengifo como la primera, y a Rodolfo Santana como la segunda) se sustenta de este esquema, por supuesto, que la segunda es un derivado, o una continuidad de la primera. Rengifo será el gran renovador del teatro venezolano en el siglo XX, y Santana hará lo suyo propio partiendo de las fuentes que forman el gran árbol genealógico de la dramaturgia y de las prácticas escénicas en el país continental.

De la dramaturgia venezolana que se abrió paso a partir de la década del 40 en el XX a esta parte, se ha percibido una pequeña y frágil separación y diferenciación entre lo moderno y aquello que supuso un giro hacia otra modernidad. Es en este sentido, en el que hemos querido calificar que ha habido dos modernidades, identificando así dos momentos claves en la dramaturgia y en la historia de las prácticas teatrales y de la teatralidad en Venezuela. Pero esta segunda modernidad está inserta o anidada en medio de la primera, sin poder separarse de ella.

El conjunto de revalorizaciones de la dramaticidad y de la escena pasó por un cuerpo de decisiones poco hilvanadas entre sí, no tuvo estructura fija que la definiera. Los procesos se cumplían de manera desordenada, caótica e inestable. Esto nos coloca ante la pregunta ¿Fueron César Rengifo y Rodolfo Santana, con sus nombres y sus obras, la formalización de estas teorías? La respuesta parece más que obvia, lo fueron, aunque parcialmente. No obstante, el centro de esta cuestión radica en los puntos que anclan a uno y a otro en medio de esos dos modelos. A Rengifo por ser un renovador de la escena nacional en tanto sus temáticas, así como sus tramas. Y a Santana por implicar una continuidad en medio de una ruptura, es decir ser uno de los más fieles exponentes de los cambios que dio la Década de Oro del teatro venezolano y por constituir desde *Mirando al tendido* (1988) la reconfiguración de modelos escénicos, así como la episteme de la segunda modernidad durante la década de los ochenta. Temas y conflictos que dieron pie a una renovación de los valores dramáticos.

Las diferencias entre las formas de la estructura dramática que pueden quedar claras entre la obra de César Rengifo y Rodolfo Santana no están bien precisas y sus diferencias están a cortos pasos. Diferencias además que no se conjugan con problemas básicamente temporales. Entre el periodo de César Rengifo y el de Rodolfo Santana no es posible reducir las diferencias en la dramaturgia a un carácter de periodicidad en el tiempo. Evidentemente el problema central entre lo moderno

de Rengifo y lo moderno de Santana no estriba única y exclusivamente en esta temporalidad, sino en su construcción y en su estructura. Aquí aparece la diferencia particular entre lo clásico y lo moderno. En ambos casos, tanto la obra de Rengifo como la de Santana tratan de promover una visión «popular», sencilla, de los hechos cotidianos de la vida. Es cierto que la fórmula literaria del lenguaje es en Santana (sobre todo al principio de su dramaturgia) un poco más rebuscada y fuerte, en cambio la de Rengifo es sumamente natural (pero no localista) en las que ambas gozan de cierta belleza poética buscada para la obra.

Es precisamente allí donde comienza a configurarse una idea de teatralidad moderna. En ambos autores esa teatralidad estará marcada por una construcción «ficcional» de la escena que se sostiene de la base del lenguaje mismo. César Rengifo será el primer dramaturgo venezolano que evidentemente utilice la estructura dramática y la ponga de manifiesto para escribir su teatro. Y en este sentido su visión es potencialmente teatral, pues les da a los medios del teatro, cualidad misma de teatralidad. Es entonces que un moderno como César Rengifo pasará a reconstruir y reconfigurar la escena venezolana a partir de la cual se producirá una redimensión de los hechos, especialmente teatrales. Rengifo marcará el surgimiento de la primera modernidad teatral en Venezuela. Por otra parte, la nueva dimensión y el redescubrimiento del discurso teatral como fuente operadora de un teatro renovado, de nuevo teatro de texto y de ideas hará de Santana el precursor de la segunda modernidad teatral en Venezuela.

5.1 La transformación de un teatro

En 1967 Román Chalbaud había escrito la pieza *Los Ángeles Terribles*. Ese mismo año Humberto Orsini hizo la puesta en escena,[174] la importancia de ello es que se marca allí el puente de comunicación entre los sesenta y los setenta. De este modo, el público venezolano y la crítica pudieron sentir que un modelo teatral quedaba atrás y otro distinto se abría paso explorando nuevas temáticas, nuevos lenguajes, formas, teatralidades y estructuras e ideas que hasta entonces no se habían visto presentes en el contexto de la escena venezolana.

174 La referencia está tomada del texto que probablemente sea el mejor estudio sobre el teatro en Venezuela realizado en este país, algo que nunca había sido admitido o aceptado. Nos referimos a Dramaturgia venezolana del siglo XX. Queremos reafirmar la cuantiosa labor de sus autores nunca reconocida hasta ahora. El texto es un cuantioso trabajo de investigación presentado por Alba Lía Barrios, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre. Véase: Barrios/Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*, p. 313.

Con esta pieza, el teatro venezolano mostró en realidad lo importante de la significación que había tenido la década del sesenta ya que puso en evidencia que el teatro venezolano arribaba a una «madurez» no solamente en el campo de la escritura, sino también en el de la puesta en escena. Y que de un modo u otro indudablemente se puede calificar de singular. Singular no solamente por el hecho de ser único y de dar una «vuelta de tuerca» a las experiencias dramáticas que surgieron, sino porque ella misma fue menoscabo de su futuro. No obstante, el año 1967 no fue únicamente para *Los ángeles terribles*. Muchos otros textos y autores formaron parte de esa gran década que iba a significar la siguiente, la de los setenta. Los sesenta fueron probablemente un punto culminante. Los setenta fueron el auge de décadas precedentes y el cierre de un ciclo, que como todo tuvo sus continuidades.

La iniciativa de declarar a *Los ángeles terribles* como el punto de fuga de lo que sobrevendría, no parte de una decisión al arbitrio. La obra de Román Chalbaud fue el marco de máxima expresión que debía superar (como así ocurrió) o cerrar dentro de ese esquema, el modelo de una teatralidad que venía en proceso de expansión desde los años 40. Efectivamente, la pieza de Chalbaud fue el punto de inflexión que marcó el desarrollo del nuevo teatro. *Los ángeles terribles* se definirían así, como extensión y/o «puente», o bien serían el eslabón final que daría paso a la década venidera. Fue precisamente en el marco, y a partir de esa deriva, que la década de los setenta en Venezuela se convertirá en lo que hemos definido como la «década de oro» del teatro venezolano. Junto con ese rótulo se podrán anexar incluso muchos otros que la caracterizaron, así como también definir un sinfín de direcciones que el teatro adoptaría.

Si bien en Venezuela los setenta estuvieron demarcados por esos fractales, mencionados en nuestra primera parte, también se produjo un proceso de dispersión que constantemente mostró cambios de rumbo. Múltiples derivas que se tejieron como una red sin centros y sin raíces, o más bien raíces sostenidas desde la dispersión. La continuidad *inextensa* de ese periodo fue producto de la prolífica producción dramática que se llevó a cabo durante esos años. Pero no solamente eso, sino también durante las décadas previas y las posteriores. Los setenta fueron un soporte de engarce entre lo que se gestaba, desde aproximadamente los cuarenta, y lo que fluía hacia los años venideros.

No obstante, su esplendor, el de los setenta, no estuvo sellado únicamente por esa pluralidad de textos a los que nos referimos. Los cambios, los aportes y los avances que iban a tener surgieron igualmente de las puestas y de las dinámicas estéticas que se desprendieron de los años anteriores. Es decir, el desarrollo de la primera modernidad, delimitada por sus dos figuras más prominentes Ida Gramcko y César Rengifo, junto a los años sesenta, década dominada fundamentalmente por las que el crítico Lorenzo Batallán refiriéndose a Román Chalbaud,

Isaac Chocrón y José Ignacio Cabrujas, denominó «las tres divinas personas».[175] No obstante, en la que estarían presentes tantos otros. Esa compleja conjunción permitió, unificado en el marco de las influencias de los sesenta y el desarrollo de particulares espacios políticos y sociales, que el teatro venezolano de los setenta abriera las compuertas y desplegara un universo de formas y puestas de significativo valor. Significó en tanto tal, una pluralidad que devino cargada de excesos y desmesuras porque fue el surgimiento de una vanguardia, o mejor dicho «la Vanguardia» en tanto que las puestas y las dramaturgias «devoraban ferozmente» las estéticas locales y extranjeras poniéndolas a prueba, transformándolas, o bien reconvirtiéndolas. Y si no se quiere ver en esa perspectiva o si no se acepta esta tesis, por otro lado, fue más bien, la vanguardia que no había tenido el siglo XX teatral en Venezuela. El teatro se llenó de todo. Fue un teatro absoluto, fue la construcción evidentemente de un teatro total. Y es en este sentido en que los setenta se designan como la Década de Oro del teatro venezolano. De manera que el ciclo o la línea de orden proviene desde los cuarenta para quedarse instalada hasta el final de los setenta.

Pero los setenta no fueron *per se* unos años singularmente productivos. No se limita tampoco al hecho de su abundancia teatral, o incluso sobreabundancia en todo. Se trata formalmente de que su teatro reflejó lo que tantas otras capas sociales no habían hecho. De ese modo, el esquema que adoptaron sutilmente fue pasando de un teatro de ideas a un teatro de imágenes, de un teatro continuista a un teatro rupturista. En ese sentido, se la puede definir también como la década de la crueldad, década de la violencia o década de la experimentación total.

Serán precisamente la crueldad, la violencia y la experimentación las que forjen el proceso constructor que desde los cuarenta venía diseñándose. Y es precisamente en ese orden de ideas en que la obra de Román Chalbaud se expondrá como un estandarte del surgimiento de aquella nueva teatralidad. Por un lado, por el hecho de que era desconocida en todas sus formas, inusitada (aunque el adjetivo suene demasiado gráfico) y si se puede decir profundamente explosiva; y por otro, porque su estética era fuente distintiva de la obra. Fue este quizá unos de los puntos de inflexión mayores por el cual, el teatro venezolano hizo una recepción singular de la pieza. Penetró en ella, pero lo hizo casi como en un ejercicio de «automatismo», sin tener muy en claro lo que aquello iba a significar, no solo para el público, sino también para sus creado-

175 Manuel Trujillo/Luis Britto García et al.: *Los siete pecados capitales: La avaricia, La gula, La lujuria, La pereza domina Timbuctú, Conversaciones en torno a la envidia o casi, La soberbia milagrosa del General Pío Fernández, La cenicienta de la ira*. Caracas: Monte Ávila Editores 1974, p. 12.

res. De esta manera *Los ángeles terribles* forjó un canon que abrió el espacio para el surgimiento de otra serie de obras, y con ello el arribo de una nueva estética teatral. Aquella que inevitablemente repercutiría en el vasto conjunto de dramaturgos que escribieron durante o a partir de esta época.

Ahora bien, la pregunta que parece desprenderse de esos procesos es ¿De qué fue que se gestó ese movimiento?, y si bien, el teatro abrió un espacio a las nuevas dramaturgias ¿Cómo surgió y se dio el movimiento de ese nuevo teatro?, ¿Cuál fue su desembocadura y de qué manera se desarrolló? Porque el rótulo por sí solo no nos explica aún el carácter singular para el cual la década de los setenta en siglo XX se iba a constituir en el esquema valorativo de mayor impresión del teatro venezolano. De modo que, se debe comprender correctamente el sentido que esta nueva estética abrió y el arribo de ella para articular el camino hacia un nuevo marco contextual que definitivamente abriera los espacios a una nueva teatralidad.

Para apuntalar estas perspectivas, lo primero que debemos es apuntar que las teatralidades que conformaron los setenta no irrumpieron en la escena sin que detrás de ella hubiera habido un buen sostén teórico que la amparara. El precedente sobre el que Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón se sostuvieron para desarrollar nuevas epistemes teatrales estuvo dominado por un teatro que no parecía que iba a forjar los elementos vinculantes con una nueva realidad teatral y de vasta complejidad. Mucho menos si se entiende que el principio generador y rector de esa teatralidad fuera un teatro costumbrista, criollo, un teatro telúrico y de un grupo de autores a veces ensombrecido por otras teatralidades que se dedicaron más bien a autores extranjeros. Ese teatro «telúrico», que vino adosado de expresiones muy locales, y que se desprendía de escribir y de hacer cerca de las grandes tradiciones teatrales de entonces, también hicieron que se forjaran en unas estéticas locales, particulares nuevos modos de lenguaje escénico. Lenguajes que se desarrollaron en el propio contexto de su ámbito.

Fueron teatros que «inventaron» sus teatralidades. Esas invenciones tuvieron un aspecto a su favor, reconocieron las fuentes primigenias de una cultura y de un lenguaje que otros teatros latinoamericanos diseñaron procedentes de estéticas extranjeras, en especial Francia o España. Pero el teatro venezolano, a diferencia, por ejemplo, de otros teatros en América Latina, construyó un lenguaje que no se adornó esencialmente de los teóricos. Nos referimos a los teatros que hicieron y escribieron Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri o Andrés Eloy Blanco, incluso el propio Miguel Otero Silva, Pedro César Dominici, Ida Gramcko, Elizabeth Schön, etc., y todo ese otro conjunto de dramaturgos y escritores e intelectuales tratando de crear los matices particularmente relativos a la época. Fueron esas formaciones provenientes del modelo costumbrista y criollista lo que permitió el desarrollo *in extremis* de la literatura venezolana; y

lo que desde esa dimensión le permitió, a esa teatralidad, desarrollar la formación de un teatro puesto a prueba por las «tres divinas personas»[176] durante la década de los sesenta. De manera que la secuencia histórica del teatro venezolano en una parte del siglo XX abordaría su deriva de la siguiente forma:

1. Surgimiento de la «Primera modernidad».[177]
2. Dominada por Ida Gramcko – César Rengifo.
3. Intermedialidad de la primera modernidad: Esto implica desde la década de los sesenta hasta las décadas de los setenta.
4. El surgimiento de la «Santísima trinidad» o las «Tres divinas personas»: Se refiere a Román Chalbaud, Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas.
5. La década de los setenta. *Animales feroces* en el teatro venezolano.
6. Surgimiento y desarrollo de la «Segunda modernidad».[178]

El teatro venezolano, y probablemente toda una gran parte del teatro latinoamericano, vio desarrollada sus teorías y experiencias a fuerza de las grandes influencias que ejercieron los movimientos teatrales de la escena mundial y que llegaron al continente en estas décadas de efervescencia política, social, cultural. Todo ese cúmulo de «idas y vueltas» se concentró durante la década de los sesenta y los setenta. El hecho es que ambos tiempos, a su vez podrían considerarse de una u otra forma, los más significativos del siglo XX, por ser ellos los que generaron el cúmulo de estas acciones. No obstante, los sesenta serán una etapa de introducción al marco de las nuevas teatralidades, mientras que los setenta serán definitivamente el potencial desarrollo de todas las dramaturgias que permitieron esa transformación profunda.

5.2 Los cambios en los sesenta

Los cambios se manifestaron de diversa manera, pero abarcaron a casi todos los órdenes de la vida, el cultural, el histórico, el religioso, el social, el humano, etc. En todo el continente, el flujo de posturas estéticas, políticas culturales, el debate por construir una Latinoamérica más real, más auténtica, más combativa, en la

---

176 Recordemos que se dio a llamar de esta manera a la tríada de autores Isaac Chocrón, Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas. También se puede leer como la *Santísima trinidad*.
177 Leonardo Azparren Giménez: «Surgimiento y poda de la primera modernidad teatral en Venezuela la dramaturgia de *La Alborada*». In: Osvaldo Pellettieri (ed.): *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2002.
178 Dimeo: «Dos modernidades en el teatro venezolano (César Rengifo: *La Esquina del Miedo* y Rodolfo Santana: *Mirando al tendido*)». In: *El resplandor de las sombras*.

que un discurso por el sujeto latinoamericano entró en boga y de manera abierta, impulsó a los artistas y creadores a la búsqueda no solo de un asidero estético, sino también de un discurso que devino en la expresión filosófica y teórica de ese utopismo que se llamó el «hombre nuevo».[179] Dicho de otro modo, el continente se embebió de esos modelos casi clásicos o clasicistas en la búsqueda de una perfección humana que incluyó distintos modos, diferentes tipos de discursos, narraciones y narratividades, y por supuesto nuevas estéticas.

En el caso específico del teatro venezolano, la lista de los que se vieron envueltos en esos campos resulta ser inabarcable a la vista, y plantearse hacerla de manera bastante pormenorizada, o si se desea llevar a cabo un estudio exhaustivo de ella, no resultaría ajustable de ninguna manera. El teatro venezolano tuvo, e incluso podemos decir, aún tiene, una doble dimensión, es «reducido» y a la vez tan amplio en sus producciones que es difícil de situar en un marco de definiciones concretas. Construir un proceso estético en el marco de esa complejidad, y hacerlo en una década tan especial como la de los setenta, remite a comprender que esta fue una teatralidad que no solamente ancló fuertemente las perspectivas estéticas que representan un tiempo histórico, sino también que fueron un eje roturador de las esferas teatrales que dominaron a la época, llegando hasta hoy en día.

Ahora bien, la pregunta inmediata que parece desprenderse de esta reflexión es ¿desde cuál perspectiva debemos emprender lo que el teatro significó para Venezuela? Si el análisis de dicho problema se asentara en una teoría marxista, teoría aún vigente hoy en día, la fuente de esa dialéctica está enraizada fundamentalmente con los problemas de la economía, y más aún de una economía política. Y en este sentido, el derrotero cultural y estético del teatro venezolano en el siglo XX habría estado determinado por esa variable que nació con la dictadura de Juan Vicente Gómez. Es claro que el gomecismo,[180] por un lado, castró el desarrollo de un país de múltiples formas, pero, por otro lado, logró impulsar un delicado equilibrio de estabilidad política que formó el destino ulterior para la historia cultural del Venezuela. La singularidad de la dictadura de Juan Vicente Gómez radicó en que (aunque por fuerza y en muchos casos por despotismo) logró colocar un freno en el desarrollo de las desencarnadas luchas fratricidas que se desarrollaron en Venezuela prácticamente desde las etapas post-independentistas.

179 Ernesto Guevara: *El hombre nuevo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Coordinación de Humanidades 1978.

180 Entendemos el término «gomecismo» no como corriente política, sino como definición del periodo dictatorial de Juan Vicente Gómez.

El relativo e incipiente desarrollo del teatro en la dictadura gomecista, no cejó que los textos tuvieran una cierta dimensión crítica. Son singulares obras como las que escribieron Job Pim o Rafael Guinand, y aún más Arturo Uslar Pietri. Pero aún en los años de la dictadura gomecista, la dramaturgia no tuvo esa pretensión «innovadora» o de descubrimiento teatral. Tendríamos que adosar este teatro a una episteme literaria, en el sentido de un diálogo platónico, un teatro reflexivo consigo mismo y carente de acción dramática. Así, por ejemplo, la primera obra de Uslar Pietri *E Utreja* (1927) da cuenta de ello. Alba Lía Barrios lo define muy claramente: «*E Utreja* carece (hecho común en la dramaturgia) de lo que he llamado estructura dramática propiamente dicha. No hay conflicto *in crescendo*, ni clímax, ni desenlace, requisitos de rigor para «la obra bien hecha» tradicional».[181]

De todas formas, ya hemos afirmado que no se tratará aquí el tema del teatro durante el periodo de Juan Vicente Gómez, o incluso un poco posterior a él; sino del periodo que corresponde a los últimos años de la década de los sesenta, la fundamental década de los setenta y una breve parte en adelante desde los ochenta, no entraremos a explicar aquí nuestra perspectiva de la cultura durante el periodo de Juan Vicente Gómez. Aunque no se debe y no sería posible olvidar los antecedentes que evidentemente son fundamentales para el desarrollo de un estudio de los años posteriores en materia teatral.

Hay hechos que signan el valor de un teatro que ya en 1958 empezaron a hacer autores como César Rengifo. El año es fundamental porque Rengifo presenta *El vendaval amarillo*, la segunda obra de la tetralogía del petróleo.[182] La obra fue escrita en 1952, pero recién publicada una década después. A partir de allí se delimitará una temática y una poética. Se trató de una edición publicada por la Universidad Central de Venezuela[183] que como vemos es también un año decisivo en todos los sentidos. *El vendaval amarillo* fue estrenado en el Primer Festival de Teatro venezolano en el año de 1959 de acuerdo con lo que afirma Leonardo Azparren Giménez en su libro *El teatro venezolano*. Este festival y este

181 Barrios/Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*, p. 79.
182 La tetralogía del petróleo está conformada por las siguientes obras: *Las mariposas de la oscuridad* (1951–1956), *El vendaval amarillo* (1952), *El raudal de los muertos cansados* (1965, 1969), *Las torres y el viento* (1969). Véase César Rengifo: *Tetralogía del petróleo (Las Mariposas de la Oscuridad (1951–1956), El Vendaval Amarillo (1952), El Raudal de los Muertos Cansados (1965, 1969), Las Torres y el Viento (1969).* Caracas: Monte Ávila Editores 2010.
183 Para la edición de la publicación de El vendaval amarillo véase César Rengifo: *Teatro: Buenaventura Chatarra, El vendaval amarillo, Estrellas sobre el crepúsculo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela 1967.

año serán decisivos para la dramaturgia venezolana por indicar el cambio en la forma y en la concepción de la dramaturgia. Azparren Giménez afirma que:

> El cambio fue tan radical que el Primer Festival de Teatro Venezolano (1959) marcó la desaparición del costumbrismo y del realismo ingenuo que dominaba la escena desde los treinta, y mostró los primeros trabajos de renovación de la escena marcados por el aprendizaje reciente de Brecht, Barrault y Vilar. [. . .] En ese festival, César Rengifo, que con su extensa obra encarna la transición del realismo ingenuo al crítico, mostró con *El vendaval amarillo* su inserción en el nuevo teatro.[184]

Sin embargo, el cambio en 1959 no es absolutamente inmediato, es gradual. Y si bien ya en estos años se perciben autores como Chocrón, Cabrujas y Chalbaud, también hay otro nutrido grupo de dramaturgos que da continuidad a un proceso de creación por demás no menor, que más que costumbrista, podríamos definir como literario, con una estética marcada por lo poético. Ese teatro se iba a enclavar en una especie de figurativismo, de pintoresquismo en el más puro ejercicio de una estética que se podría definir como local. De todas maneras, en algunos casos son obras y autores que dieron a sus textos los valores dramáticos de un teatro nacional.

La década de los 50 será definitivamente una década de transición que marcará el camino hacia una nueva teatralidad, pero que se funda como hemos dicho en una interpretación de las reglas fundamentales de la dramaturgia clásica y tradicional. Por ello, se podría clasificar de *sui generis*, al menos en casos como los de Pedro César Dominici y obras como *Amor rojo*[185] (1952) que fue, de acuerdo con lo que su autor expresaba, una pieza escrita en 9 actos, algo totalmente impensable para el canon clásico del drama.

También se hallan presente autoras, quienes fusionaron la poesía con el teatro. Algunos de los ejemplos más emblemáticos de la época son Elizabeth Schön o Ida Gramcko, que escribieron respectivamente, obras como *Intervalo* (1956), o *La rubiera* (1958). A pesar de esa localización, que de una escritora como Schön asegura un teatro de dimensiones profundamente literarias, será necesario que se la incluya en una amplia lista de autores que exploraron esa riqueza pluvial desenvolviéndose en el marco de un teatro más «agresivo» como en el de la *Década de Oro*. En piezas como *La aldea* (1966), o *Lo importante es que nos miramos* (1967), *La nube y el limpiabotas* (1970), *Al unísono* (1971), *Jamás me miró* (1971) y *Melisa y*

---

184 Leonardo Azparren Giménez: «Aproximación para historia el nuevo teatro venezolano». In: Osvaldo Pellettieri (ed.): *Tendencias críticas en el teatro*: Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Fundación Roberto Arlt 2001, p. 47.
185 Pedro César Dominici: *Amor rojo: el drama de las multitudes*. Buenos Aires: Pellegrini impresores 1951.

el yo (1973) Schön explora esta serie de fuerzas dramáticas interioristas que forjan una estética (literaria, pero dramática a la vez) poética de valores singulares que no habían podido ser cotejados dentro de la extensa lista de autores, sino hasta entonces. Por supuesto que al hablar de Schön nos referimos a la trayectoria de una escritora poeta y dramaturga a la vez. Aunque la autora siguió los modelos del teatro de los setenta fue diferente al resto de escritores que se mostraron vinculados a un teatro a partir del cual se abordó el tema de la violencia. No obstante, el teatro de Schön estuvo marcado por las tensiones de un cuerpo de temáticas que se pueden tomar dentro de este contexto que fue el de la teatralidad de los setenta.

No se debe olvidar que tanto en la dramaturgia de Schön como en la de Gramcko existe siempre una relación profunda entre drama y poesía. Esta relación propone una situación distintiva que ambas escritoras comparten como una explícita excepción en el abordaje del texto teatral. A ellas también se acerca la poética teatral de Elisa Lerner, que en el conjunto se pudiera concluir, formaron un modelo lingüístico y estético entre las tres. Tanto Schön, como Gramcko y consecutivamente Lerner fundan, solamente entre ellas, una episteme que hemos calificado de dramático-poética, memorialista y tal vez hasta de un teatro lleno de «reminiscencias» personales, o de una sensibilidad común. Por supuesto no están solas, otras autoras y otros autores las acompañan. Pero son fundamentalmente Gramcko, Schön y Lerner, las fundadoras de una estética que claramente avanza a hacia la gran modernidad, y por qué no a la Vanguardia del teatro y de la literatura latinoamericana.

No se debe olvidar que los años 50 son en la literatura venezolana una década que tiene una raigambre profunda en la poesía, y ya hacia finales el *boom* venezolano con la conformación del grupo Sardio en 1958 y posteriormente en los sesenta de El techo de la Ballena. Es precisamente en Sardio el grupo con el que se identifican Lerner y Schön. Así lo declara Carmen Virginia Carrillo en su artículo «Grupos artístico-literarios en la Venezuela de los años sesenta»[186] en un profundo estudio sobre el desarrollo y la influencia de Sardio. Según Carrillo, aunque Sardio aparece en 1958, ya en el año 1955 se puede afirmar que conformaban

186 «El año de 1958, con la publicación del primer número de la revista homónima, puede señalarse como la fecha oficial del inicio de Sardio. Sin embargo, sus integrantes ya conformaban un grupo coherente desde 1955. En el primer comité de redacción de la revista se encontraban Adriano González León, Guillermo Sucre, Rómulo Aranguibel, Rodolfo Izaguirre y Luis García Morales; en el número 3–4 se integraron [. . .] Elisa Lerner, Salvador Garmendia y Ramón Palomares. Participaron también Francisco Pérez Perdomo, Carlos Contramaestre, Edmundo Aray, Pedro Duno, Efraín Hurtado, Caupolicán Ovalles, Elizabeth Schön y los pintores Manuel Quintana Castillo, Perán Erminy, Mateo Manaure, Marcos Miliani y Omar Carreño». Carmen Virginia Carrillo: «Grupos artístico-literarios en la Venezuela de los años sesenta». In: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 44 (2007), p. 60.

un grupo coherente. En la poética de Schön o en la de Gramcko, son simbólicos cada uno de los elementos que la rodean siempre conectándose con una poética de la poesía, así como con las formas más esenciales de un perfil venezolano.

En el conjunto, las escritoras logran agrupar un número no menos importante para la época. Aunque debemos aclarar que muchas más estuvieron presentes en este marco, Lerner aparece estar un poco más distante dentro del grupo, en tanto que la poesía, si la comprendemos como género no está en el marco de su literatura con tres piezas fundamentales de las cuáles cada una está inserta en una década distinta, *Una entrevista de prensa o la Bella de inteligencia* (1960), *En el vasto silencio de Manhattan* (1963), *Vida con mamá* (1976) y los monólogos, *El país odontológico* y *la mujer del periódico de la tarde* ambas también de 1976. El tema central está dominado por lo femenino. Las voces, igual que en Schön o en Gramcko son poéticas; pero, por un lado, lo lírico no se corresponde directamente con la tendencia que sobrevino en la década de los setenta; y, por otro lado, el objetivo de Lerner (viéndolo desde esta perspectiva) es bastante parcial. No serán ellas, las tres, las únicas dramaturgas que marquen un afluente, que hasta bien entrada la década de los sesenta iba a ser desconocido para el teatro venezolano.

Un texto que es pocas veces recogido demarca el sentido de un «nuevo teatro» que aún no terminaba de conformarse. Era más bien una búsqueda. Se trató de un tríptico que escribieron entre Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón. Tal como decimos *Triángulo*[187] (1962) es uno de los primeros intentos de experimentación. *Triángulo* está conformada por *Las pinzas* de Román Chalbaud, *Tradicional hospitalidad* de José Ignacio Cabrujas y *A propósito de triángulo* de Isaac Chocrón. Como se puede detallar los inicios de la experimentación están sostenidos hasta entrados los setenta.

Los setenta son una verdadera explosión de tramas teatrales y de teatralidad en el que Schön, Gramcko y Lerner también participarán (pero especialmente si se trata de Elizabeth Schön y de Elisa Lerner). No obstante, por ahora nos interesa mencionarlas como eje que marcó uno de los puntos de partida hacia un nuevo teatro. De esta tríada la única que se detiene en el contexto de la fundación del teatro moderno venezolano probablemente sea Ida Gramcko. Pero no debemos entenderlo como si hubiera quedado al rezago de las otras, aunque su trascendencia es más que notable y (ya lo hemos dicho) junto a César Rengifo se plantee la gran modernidad teatral venezolana. Sin embargo, a pesar de tener una docena de obras escritas (con profunda consciencia dramatúrgica) su orientación fue, evidentemente, dramatúrgica.

187 Román Chalbaud/Isaac Chocrón et al.: *Triángulo*. Caracas: Tierra Firme 1962.

Como la integración del teatro venezolano fue compleja en su dimensión, porque estuvo diferenciada a la del resto del continente, las formas expresivas tuvieron otras significaciones y otros derroteros. La década de oro, la de los setenta, ese marco especial y particular arribó con una efervescencia que proliferó de muchas formas pero que tiene sus antecedentes en la década previa. Será el propio Rengifo, por ejemplo, quien en una entrevista que le hizo Jesús Mujica Rojas y que fue publicada en el libro *César Rengifo a viva voz*, afirmara lo siguiente:

> Y eso vemos en todo aquí, hay gente que no compra productos nacionales porque considera que son malos, que los productos verdaderamente maravillosos son los importados. A veces no falta razón, pero en la dramaturgia no, en el teatro no. Muy pocos países en América pueden darse la figuración de Venezuela, de contar con 18 a 20 o más dramaturgos con obras sólidas. Un recuento chiquito les da a ustedes que tenemos aquí a Cabrujas, Chalbaud, Chocrón, Gilberto Pinto, José Gabriel Núñez, Elisa Lerner, Ida Gramcko, Arturo Uslar Pietri, César Rengifo, Paul Williams, Edilio Peña, Mariela Romero, Julio Jáuregui, Levy Rossell y muchísimos dramaturgos que están haciendo teatro y obras que han trascendido y que trascienden, que no son obras que podamos decir que no tienen un poco. Cuba y México pueden lucir un cuadro de dramaturgos tan variado, tan pluralista y lógicamente tan vigoroso, como lo puede hacer Venezuela.[188]

De manera que las tres autoras se desbordan en un plano de transición entre un periodo y otro (sesenta y setenta), y tanto Lerner como Schön trascienden. Gramcko se queda, como ya hemos dicho, fundamentalmente escribiendo en el campo de la poesía y la narrativa. La autora escribiría su teatro entre 1947 y 1960, de tal forma que su teatralidad no puede recurrir al fluente de la violencia y mucho menos si esta violencia se la toma desde una perspectiva genettiana, o arrabaliana. En cierta forma Elizabeth Schön tampoco lo hace, pero más sutilmente se acerca a este plano en el sentido profundo psicológico, la interrelación de los personajes en sus obras, a partir de las cuales toca temas que sin negar la profundidad de la forma y de los aspectos que la dominan, también se manifiestan en el marco de la tesis que presentamos. No hay violencia en Schön, hay poesía y deseo (desde el punto de vista psicoanalítico).

Otro detalle de importancia es que la dramaturgia escrita por mujeres ha sido bastante poco tomada en cuenta por el teatro venezolano. Especialmente durante el periodo comprendido entre la década de los cincuenta hasta (más o menos) finales de la década de los sesenta. En el libro *El teatro venezolano* de Leonardo Azparren Giménez se presenta un panorama de las puestas en escena, así como de los autores seleccionados durante los tres festivales naciona-

---

188 César Rengifo/José Mujica Rojas: *César Rengifo: a viva voz*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte ^{2}2013, pp. 53–54.

les de teatro realizados entre 1959 y 1967, de la lista de cotejo que ha elaborado Azparren Giménez en este libro podemos observar que Elizabeth Schön fue puesta en escena únicamente en dos oportunidades. De acuerdo con el texto mencionado se puede detallar de la siguiente manera:

1. Primer festival de teatro venezolano (desde el 25-9 hasta el 11-11 de 1959): Se presentaron un total de 14 obras de teatro. De todas ellas *Intervalo* de Elizabeth Schön. La pieza fue llevada a escena bajo la dirección de Horacio Peterson.
2. Segundo festival de teatro venezolano (desde el 27-4 hasta el 6-7-1961): Azparren Giménez solamente reseña un total de 11 obras de teatro. De todas las puestas en escena reseñadas, únicamente y otra vez una pieza de Elizabeth Schön fue llevada a la escena. También estuvo dirigida por Horacio Peterson. En este caso se trata de otro texto breve de la autora, *Melisa y el yo*.
3. Tercer festival de teatro venezolano (desde el 3-11-1966 hasta el 26-2-1967): Aquí se reseñan un total de 14 obras de teatro. En la tercera edición no hay información acerca de puestas en escena de dramaturgas. Sin embargo, hay dos directoras: Ligia Tapias y Alicia Álamo.[189]

Aunque no se trata del tema de este libro, la mención es necesaria porque resulta evidente que la participación de la mujer en la dramaturgia y en el teatro en general adquirió durante los setenta un papel más determinante. No solo se perfilaba Schön como una autora, que aunque proveniente de las décadas anteriores estaba inserta en el sistema teatral y literario de Venezuela, sino que se incluían allí también a Mariela Romero, Elisa Lerner, Lucía Quintero, entre otras.

En la tabla número 3 (véase p. 112) se expresa de manera más clara qué autores nacionales fueron puestos en escena y la cantidad de veces que se representaron. La influencia de César Rengifo es notablemente visible frente a otros. La referencia está tomada en función de las listas de cotejo elaboradas por Leonardo Azparren Giménez y publicadas en su libro *El teatro venezolano*.[190]

189 Para una revisión completa de esta información véase: Leonardo Azparren Giménez: *El teatro venezolano*. Caracas: Dep. de Literatura del Inst. Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) 1967, pp. 42–45.
190 Ibid.

Tabla 3: Montajes de autores nacionales. I, II y III Festival Nacional de Teatro 1959, 1961 y 1966.

AUTORES NACIONALES	1959	1961	1966	RESULTADO TRES FESTIVALES	%
Rengifo, César	2	1	2	5	13,89
Chalbaud, Román	1	1	1	3	8,33
Chocrón, Isaac	1	2	0	3	8,33
Berroeta, Pedro	1	1	0	2	5,56
Cabrujas, José Ignacio	1	1	0	2	5,56
Franco, Vicky	1	1	0	2	5,56
Pinto, Gilberto	0	1	1	2	5,56
Schön, Elizabeth	1	1	0	2	5,56
Ayala Michelena, Leopoldo	1	0	0	1	2,78
Blanco, Andrés Eloy	1	0	0	1	2,78
Díaz Sánchez, Ramón	1	0	0	1	2,78
Tovar, Luis Gerardo	0	0	1	1	2,78
Giménez, Juan José	0	0	1	1	2,78
Lasser, Alejandro	0	0	1	1	2,78
Martínez, Andrés	0	0	1	1	2,78
Medina Febres, Mariano	1	0	0	1	2,78
Orsini, Humberto	0	0	1	1	2,78
Peraza, Luis	0	1	0	1	2,78
Rivas, Víctor Manuel	1	0	0	1	2,78
Trujillo, Manuel	0	0	1	1	2,78
Uslar Braum, Arturo	0	0	1	1	2,78
Uslar Pietri, Arturo	1	0	0	1	2,78
Zune, Jean	0	0	1	1	2,78

Véase referencia en la página anterior.

Tal como se desprende del cuadro anterior, se detallan los autores que han fundado esa primera modernidad y que le dieron paso a una dramaturgia que se desarrolló en los setenta. De este grupo se podrán reseñar también en los setenta

los siguientes dramaturgos: César Rengifo, Román Chalbaud, Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas, Gilberto Pinto, Elizabeth Schön, Manuel Trujillo. La producción dramática del resto de los autores mencionados, que se reflejan en el cuadro, parece haber tenido presencia solo hasta ese periodo, ese ciclo. Aun cuando hayan tenido todavía algunas breve incursiones de puestas en escena o de montajes que se llevaron a cabo hasta los sesenta.

5.3 Las influencias

Las influencias son muchas veces el detonante de nuevas presencias poéticas. La tesis de Harold Bloom sigue, en este sentido, teniendo vigencia puesto que en el teatro venezolano la influencia marca siempre un punto de partida de las diferentes formas del drama que se han escrito. Por supuesto que la influencia no fue simplemente un influjo u oxímoron que fuera interpretado como un devenir sobre lo que intentaron escribir o como si este fuera una preclara revelación mística. Es el tenor de una cultura, de un lenguaje, de una tradición y de un proceso de pensamiento. Los autores «copiaron» los modelos incluso más allá de su conocimiento. Algunos con más sentido del proceso, otros como parte de la formulación de un título. Hubo pues, rótulos que distribuían la «sensación» productora de un mensaje, de una idea. Entiéndase mensaje, no en el sentido de un «teatro de mensaje» o un «teatro de consigna política» sino que el propio rótulo significaba la obra, no importaba si se estructuraba de acuerdo con ese sentido o no. Por ejemplo, textos que fueron de «Creación colectiva», textos de «teatro político», «teatro psicológico», etc. Las formulaciones se desprendían de las grandes técnicas del desarrollo del teatro latinoamericano o mundial. Sin embargo, este fue un marco de ingreso al mundo poético de los setenta. Habrá entonces que verlo en dos sentidos:

- La línea literaria nacional.
- La línea de un cuerpo extenso de teorías provenientes del extranjero.

En referencia a la línea «literaria nacional» se han mencionado los autores y las obras que provenientes de la década del cuarenta y cincuenta han formado la base para el desarrollo que se impuso en los sesenta y en los setenta. Si, por otra parte, nos referimos a la línea de autores extranjeros, la segunda se refleja fundamentalmente en los dramaturgos que adoptaron formas y modelos poéticos provenientes de afuera, aunque con una clara intención de querer formar un proyecto que creara un lenguaje local.

Las influencias provinieron de muchísimas fuentes, a partir de las cuales los autores «copiaron» esquemas, formas, estructuras y los diversos artificios creativos que impusieron los autores europeos y norteamericanos. En este sentido, el

número de formatos que adoptaron son incontables. Por ejemplo, algunos asumieron una estética propiamente existencialista, otros fundaron sus propuestas en un supuesto teatro de la crueldad, o un experimentalismo puro que adoptó el nombre de «teatro grotowskiano», experiencias naturalistas intentando recuperar a Chejov, o incluso (en otra línea diferente) posmodernos.[191] Todo el tiempo recuperando un teatro que abordó una visión distópica de la sociedad.

Ahora bien, lo más cercano a la producción latinoamericana que influenció al teatro venezolano fue la «Creación Colectiva» (del Teatro Experimental de Cali y Teatro La Candelaria de Bogotá), por otra parte, hubo agrupaciones que siguieron a los procesos creadores de Augusto Boal y se impusieron crear desde una estética «boaliana». En el campo de la dramaturgia hay lo que se podría calificar como los clásicos latinoamericanos que influenciaron al teatro en todo su conjunto. Un ejemplo preclaro fue el teatro que escribió Jairo Aníbal Niño, dramaturgo colombiano, en especial con tres textos, que pueden calificarse como los más emblemáticos del dramaturgo. Nos referimos a *El Monte calvo*,[192] *La Madriguera*[193] y *Los inquilinos de la ira*.[194]

Experiencias extranjeras

De acuerdo con el desarrollo de la teatralidad que se expresó durante la década de los setenta, se puede afirmar que múltiples experiencias importadas del extranjero definieron significativamente las líneas poéticas para ese teatro. Las influencias que esas teatralidades exteriores ejercieron se dieron por la vía fundamentalmente de tres dramaturgos que fueron uno de los dos soportes básicos para el surgimiento de las «nuevas» posturas que adoptaría el teatro venezolano. La entrada fue paulatina y progresiva; no obstante, la «salida» fue (si se quiere) brusca. Por supuesto que ya mucho antes de los setenta, las influencias del teatro europeo y las tendencias escénicas habían dominado las representaciones venezolanas constituyéndose para ellas en una especificidad temática y estética. Nosotros notamos que, de las epistemes estético-escénicas mencionadas previamente, durante los setenta estarán pre-

191 Lo posmoderno a falta de la referencia posdramática de Lehmann que llegó a Venezuela ya en el entrado siglo XXI. En este sentido se puede analizar el teatro que llevó a cabo Marco Antonio Ettedgui. Para una revisión profunda de este tema véase: Dimeo: «*Marco Antonio Ettedgui: poéticas teatrales pos(t)modernas*».

192 Jairo Aníbal Niño: «El Monte Calvo». In: *Antología colombiana del teatro de vanguardia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura 1975, pp. 101–136.

193 Jairo Aníbal Niño: «La madriguera». In: *Conjunto (La Habana)*, 52 (1982).

194 Niño, «El Monte Calvo».

sentes autores que se sostendrán en el tiempo como representación de clásicos. Es decir que estos autores mantendrán un cierto continuismo a lo largo de las décadas posteriores. Las influencias que ahora en adelante vamos a mencionar, no son por supuesto las únicas, hay muchas más y de diversa fuente e índole que están presentes, pero que a la vez no ejercieron la preponderancia de las tres líneas principales.

Primero que nada, tipifiquemos la base de nuestro estudio. Así, en el contexto de ese nuevo universo, los temas apuntaban a tratarse desde el teatro del absurdo y desde la violencia. Aunque las proposiciones «absurdas» en el teatro venezolano, o aquellas que cuando menos conllevan una especie de «absurdismo» son una operación, en realidad de un reduccionismo del absurdo. Hay un texto de Carlos Jerez Farrán que parece darnos dos o tres líneas importantes sobre este tema. Para explicar el absurdo de Virgilio Piñera, Jerez Farrán cita al trabajo de Martin Esslin y plantea un aspecto que se desprende de la tesis (en disputa aún) de si Piñera ha creado el absurdo[195] antes que Ionesco o no. Lo que interesa aquí en todo caso son dos puntos centrales que Jerez Farrán toma y los coloca en el plano del dramaturgo cubano. La referencia de Farrán además es puntual para nosotros en tanto que se ajusta a la perspectiva del teatro venezolano para que podamos comprender cómo influyó en la teatralidad de los setenta y explicar por qué la episteme de la violencia desarrolla un sistema poético-estético de cuantioso valor en tanto que tomó también de las fuentes del absurdo. Veamos que Jerez Farrán primero afirma lo siguiente:

> [. . .] al hablar del teatro del absurdo como críticos topamos con el problema de que no nos encontramos ante un movimiento literario de márgenes bien definidos, sino ante una manera especial de conceptuar el mundo y la vida que incorpora una especial técnica dramática. Al hablar de la existencia de un teatro del absurdo, todo lo más que podremos hacer es hablar de características comunes a un grupo de escritores de objetivos homogéneos que escriben más o menos dentro de la misma década, la de los cincuenta, y de un marco geográfico que incluye países como Francia, Gran Bretaña y Alemania.[196]

Un poco más adelante Jerez Farrán toma la propia cita de Esslin y escribe:

> [expresses] the anxiety and despair that spring from the recognition that man is surrounded by areas of impenetrable darkness, that he can never know his true nature and purpose, and that no one will provide him with ready-made rules of conduct.[197]

---

195 Martin Esslin: *El Teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral 1966.
196 Carlos Jerez Farrán: «Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: El teatro satírico burlesco y el teatro absurdista». In: *Latin American Theater Review (LATR)* 22, 2 (01 de marzo 1989).
197 Martin Esslin citado por Jerez Farrán., p. 60; la cita de Martin Esslin corresponde a: Esslin, *El Teatro del absurdo*, p. 314.

Como se puede apreciar Jerez Farrán despeja un largo debate que se ha dado en torno a de si fue primero Piñera quién hizo del absurdo un modelo y no Ionesco. En todo caso, el análisis de Jerez Farrán sobre Piñera nos conduce de manera bastante más «decorosa» por un camino que parece aclarar varias cuestiones. La primera, obviamente, es que el absurdo viene de la mano de Piñera y no de Ionesco. Es por ello por lo que, probablemente, Piñera en prólogo a la publicación de su libro *Teatro completo* de (1960) haya ofrecido una explicación como la siguiente: «francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las moscas*, de Sartre, apareciera en libro, y escribí *Falsa alarma* antes que Ionesco publicara su *Soprano calva*».[198] Jerez Farrán afirma que no puede declararse al teatro de Piñera como un teatro del absurdo porque sus personajes no viven una angustia metafísica. Según lo que Jerez Farrán ya ha citado de Esslin, al teatro del absurdo se le atribuiría una orientación metafísica, que el teatro de Piñera no tiene.

Ahora bien, esta no es la cuestión aquí, lo absurdo en el teatro venezolano (tema que no ha sido aún no explorado lo suficientemente) se encuentra adosado al camino de Ionesco y no, precisamente, al de Piñera. En el caso venezolano, en cuanto a que lo que este trata como «absurdo», no se define como angustia existencial; se presenta sobre la escena como angustia metafísica. Dicho de otro modo, el teatro venezolano se podría equiparar con el teatro de Ionesco. En tal sentido, la pregunta por lo absurdo deriva de otro campo. Y si bien las influencias marcan claramente ese recorrido, no se aplican a cabalidad.

Hay diversas razones para que eso sucediera de esta manera. Una de las más importantes es que aquello que resulta esencial a la existencia en Venezuela se reviste de un tipo de discurso que no ahonda lo suficientemente en lo «metafísico profundo», dicho de otro modo que ese carácter (aquellos que adoptaron ciertas tramas teatrales) fueron respuesta de una «metafísica de la superficialidad», construyeron una «ontología débil», o asimilándonos al concepto de Bauman, eso que el mismo filósofo definiría como una «ontología líquida».[199] Lo que se considera esencial, no indaga en la idea de un «algo» que esté alojado en lo profundo, sino al contrario en lo esencialmente superficial. Pero ello, no es indicativo de banalidad o una falta de rigor en la producción de pensamiento. Es una forma de cons-

---

198 No hay referencia por qué Piñera ha titulado a la obra de Ionesco *Soprano Calva* y no *Cantante Calva*. Virgilio Piñera: «Piñera teatral». In: *Teatro Completo*. La Habana: Ediciones R 1960, p. 15; la referencia de Piñera está tomada de: Jerez Farrán: «Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: El teatro satírico burlesco y el teatro absurdista», p. 59.

199 Con esta idea se pretende establecer una similitud entre «ontología líquida» y «modernidad líquida». Con respecto al concepto de Zygmunt Bauman ya lo hemos citado en Bauman, «*Modernidad líquida*».

trucción cultural que deriva en ese tono, en el tono de lo ligero, de lo simple, de la básico o incluso de lo «ramplón».

El segundo punto sobre esto es que Virgilio Piñera escribió sus textos antes que Beckett o Ionesco, por ejemplo. En cambio, el teatro venezolano asumió la influencia de estos mucho tiempo después a su producción dramática. No solamente por el hecho de constituirse en un después, sino fundamentalmente porque los autores se dispusieron en una nueva gramática del texto a posteriori. Tampoco forman parte de ello un nutrido grupo. Por supuesto que la diversidad de acontecimientos teatrales de diversos países y contextos influyó. Lo experimental llevó a lo esencial y lo existencial.

Ahora bien, en cuanto a las influencias que más importancia tuvieron dentro del contexto venezolano del teatro de los setenta podemos mencionar tres líneas fundamentales: En primer y segundo lugar Jean Genet y Fernando Arrabal (en el contexto de un teatro de la crueldad, de un teatro dominado por las estéticas de la violencia); en tercer lugar, la línea que está directamente vinculada al teatro de Samuel Beckett,[200] que en este caso se refiere a un teatro existencialista.

Estas influencias no solo afectarán al conjunto de escritores, agrupaciones, actores, directores, puestas en escena que aparecieron durante aquellos años, sino que además se extenderán hasta casi bien entrada la década de los 80'. De manera que tanto sus obras como sus concepciones filosóficas, cubrieron todo los 70 y una gran parte de los 80. Fue así como el teatro venezolano abandonó definitivamente el espectro costumbrista y telúrico que lo había arropado de forma bastante «provisional», durante las casi cuatro primeras décadas del siglo XX. Esa provisionalidad se explica por el hecho de que tanto la llamada primera modernidad como segunda modernidad marcaron una diferencia sustantiva. Sin embargo, el cambio se termina de definir durante este periodo de los setenta.

Fue pues por esa vía que rápidamente, el teatro se volvió un ritual, una fiesta sacrosanta que exploró las zonas más transparentes, y a la vez las más oscuras de lo religioso en la escena. Dentro del marco de esa exploración que careció de un objetivo preciso y un destino definido, también fue que inusitadamente y casi como «de pronto» se mezcló con la temática de la violencia. A falta de recursos naturales que permitieran convertir a una dramaturgia y a una puesta en escena en el desarrollo de su concepción lo que tomaron de las obras estaban en los textos arrabalianos y de Teatro Pánico[201] como *El triciclo* (1953) o

200 Los dos primeros más ampliamente que el propio Samuel Beckett: *Esperando a Godot; Fin de partida; Acto sin palabras*. Barcelona: Barral Editores 1970.

201 «El teatro Pánico, aunque es un fenómeno poco tratado con toda la atención que merece – con excepciones sobresalientes como la de Diego Santos Sánchez (2014), se constituye en una propuesta radical de gran importancia dentro de la escena teatral de mediados del siglo XX.

El arquitecto y el emperador de Asiria (1966) por solo nombrar dos de sus piezas más famosas. Lo mismo si se trata de Jean Genet en piezas como *Las criadas* (1947), *Severa vigilancia* (1949), *El balcón* (1956), etc. No obstante, la vinculación al tema no fue solo un aspecto retórico, ya que en sí mismo la más de las veces las prácticas escénicas se transformaron en actos de agresión reales, interpretado por algunos como parte de un arte, del que probablemente lo pensarían escatológico, un arte «maldito», que llegó incluso a ejercer actos sobre la misma escena tanto contra sus actores, como contra sus espectadores; o bien mostrando así fuertes actos de autoagresión.

La violencia en la escena nacional se manifestó a través de hechos y acciones que a la larga terminaron ejerciendo un poder negativo para el propio teatro. De tal forma que hubo una mezcla entre lo textual, lo visual y lo físico. Carmen Mannarino destaca que los precedentes de un nuevo teatro se marcaron mayoritariamente en el plano escénico y no tomaron como fundamento el texto.[202] La propuesta de Mannarino apunta antes que nada a que durante los años sesenta el texto no parecía que tuviera una fuerte raigambre como para imponerse. De acuerdo con lo propuesto por la teórica, iba a ser la escena, la puesta en montaje, lo que marcaría la diferencia. Mannarino agrega: «Fue en consecuencia un movimiento más de directores que de autores».[203] Si bien esto es cierto, en realidad se podría afirmar que lo fue parcialmente. Lo textual abunda dentro de un campo dramático en el que la experiencia de la teatralidad se sustenta en el texto, a pesar de que ese texto se desplace por una cierta superficie discursiva, o que llevado a la práctica escénica se desarme, a veces en su totalidad. El texto está recubierto de una maleabilidad en la que todo o casi todo es posible. El texto afecta a la escena. Dicho de otra manera, lo teatral fue el

---

En su origen buscaba proponer un nuevo modelo que rompiera con los cánones tradicionales al subvertir el orden instaurado en los escenarios de Occidente. Aunque no gozó de todo el favor deseable del público, sentaría un gran precedente en la escena internacional, comparable al de otros movimientos similares como el Living Theatre, o el teatro pobre de Jerzy Grotowski. El teatro encuadrado dentro del movimiento Pánico tomaba como punto de referencia el mito de Pan, dios capaz de generar en los mortales tanto risa como el terror más salvaje. La búsqueda de nuevos modos de enunciación y recepción del hecho dramático lleva a sus integrantes a acometer nuevas formas dramáticas inspiradas en las emociones generadas en este mito, lo cual desemboca en un teatro ritual donde la ceremonia se constituye en elemento recurrente y vertebrador de sus prácticas escénicas». Mario de la Torre-Espinosa: «La influencia de las vanguardias francesas en el teatro Pánico de Fernando Arrabal». In: *Impossiblia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 17 (2018), p. 221.

202 Véase: Barrios/Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*, pp. 203–207.

203 Ibid., p. 206.

texto. Incluso sobre la escena, la palabra demandaba a la acción, no en las profundidades psicológicas de los personajes, sino en la superficie, en la «piel» de ellos. El aporte que dieron Chalbaud, Chocrón y Cabrujas, marcó el cambio de rumbo hacia los setenta. El *ad libitum* de ese *sumun* fue (como se analizará más adelante) *Los ángeles terribles*. La obra de Chalbaud (la transformación de un teatro de la que hablábamos en las primeras palabras de esta parte del libro) será el principio de la transición hacia un teatro de metafísica-débil o líquida (tal como hemos definido), pero también es el teatro que sobrevendrá, Pánico, violento, ritual, es el teatro que jugará en la escena de los límites y de la trasgresión.

5.4 El experimentalismo

Hay una publicación que se hizo en el año 2004 en San Carlos de Cojedes[204], se trata de *Antología de la dramaturgia del teatro experimental en Venezuela*[205] (Tomo I) la misma está dedicada a tres dramaturgos y directores de teatro que, aunque actuaron y realizaron su trabajo en la provincia, adquirieron un renombre internacional. Además, el libro está prologado por José Daniel Suárez Hermoso, un creador (igualmente) de teatro. Hay allí un principio que describe el experimentalismo[206]. Como se sabe hay una distinción entre experimento, experimental y experimentalismo. El experimento es una derivación que pasa por una vía neutral, uno con características positivas (aquí se trata de lo experimental) y un último al que se le otorga un carácter negativo (es el experimentalismo). El último es una «desviación» del segundo.

En el prólogo que José Daniel Suárez Hermoso hace en el libro mencionado, se destacan varios aspectos que remarcan la atención de la importancia de cada uno de esos procesos. Si el teatro que se había desarrollado en Caracas desde los años cuarenta hasta los sesenta iba a formar parte de la base poética del teatro de los setenta, si las «tres divinas personas» se convertirían en los mecenas de ese nuevo teatro, permítasenos definir a este grupo que incluyó no solo a Caracas sino a una gran parte del país, como aquellos «animales feroces» que actuaron con tal voracidad, creando, experimentando y aprendiendo de los que también surgió esa gran nueva teatralidad. Pero lo hicieron, según Suárez, desde el campo del experi-

204 San Carlos es la capital del Estado Cojedes, parte de la región centro occidental de Venezuela.
205 Miguel Torrence/Ramón Lameda et al.: *Antología de la dramaturgia del teatro experimental de Venezuela*. San Carlos, Cojedes: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Fondo Editorial Teatro de Venezuela, Escuela Regional de Teatro del Estado Cojedes septiembre 2004.
206 De acuerdo con la definición de Leonardo Azparren Giménez en: Azparren Giménez: *Estudios sobre teatro venezolano*, pp. 41–49.

mentalismo. Tanto así, que lo que remarca en la segunda sección de su ensayo introductorio a las obras, titulada «El experimentalismo teatral, una visión histórica desde el 62»[207] es que el punto de inflexión estuvo dado en la exhaustiva proliferación de autores que se juntaron a los de la «provincia», y que de una forma u otra también fueron parte de este contingente.

Ahora bien, primero Ugo Ulive y luego Leonardo Azparren Giménez también han definido a una época como esta, en donde la dirección de la experiencia y la creación no tuvieron un destino único, un destino común, como el experimentalismo. Con ello quisieron calificar o, mejor dicho, calificaron desde su óptica, a un teatro que se nutría más de los desaciertos, del desatino, o de una pérdida de «sentido», que de aquello que aportaría algo efectivamente preciso. Es decir, conjeturaban que había una dispersión de las prácticas, o una ruptura total con ellas, pero que en realidad significaba el inicio de una nueva búsqueda. Lo que propone Suárez en su libro va en un sentido diferente y opuesto a lo que propusieron Ulive y Azparren Giménez. De allí surge la pregunta por el sentido con el que Suárez quiso remarcar este planteamiento. La primera se funda en la pieza que en 1962 escribieran de manera conjunta Chalbaud, Chocrón y Cabrujas, a partir de lo cual, Suárez ubica el inicio de un teatro experimental con el camino que se trazaron los tres dramaturgos. Los autores de *Triangulo*[208] acotaron la idea de escribir tres textos teatrales, cada uno de forma independiente al otro, pero que en su conjunto funcionaran como un «triángulo», es decir que los textos se articularan bajo un mismo dispositivo teatral. Esta lectura de Suárez, que detalla el proyecto de Chalbaud, Chocrón y Cabrujas, es el punto de referencia para llegar a otro «experimento» o mejor dicho «experimentos» en el que confluyen cuatro autores y directores de teatro que fueron de gran significación en la teatralidad de los setenta. El crítico se está refiriendo, en concreto, a Miguel Torrence, Ramón Lameda, Julio Jáuregui y Víctor Fuenmayor. Hay numerosos textos que destacan esta visión compleja de un teatro que combinó todo en todo momento. Pero muchos de ellos coinciden en una desarticulación del movimiento producto en cierta forma del empirismo sobre el que se fundaron. Bartolomé Cavallo actor que vivió todo ese complejo sistema de engranaje como un partícipe directo y se formó durante este proceso afirma que:

> Así pues, ya para la década de los setenta y comienzos de los ochenta aquellos directores dieron paso a una nueva camada de hacedores del oficio donde confluyen varios dramaturgos con un mensaje más directo, se trataba de romper con los discursos lineales y donde el actor, ahora, se constituía en el centro de la creación artística teatral, emulando

207 Hermoso Suárez: «Globalización, teatro y proceso cultural en los sesenta», p. 9.
208 Chalbaud/Chocrón et al.: «*Triángulo*».

> como ya se mencionó el llamado teatro experimental, que se hacía en Europa con propuestas desde Brecht, Ionesco, Adamov, Arrabal, Beckett, Artaud entre otros. Desde esta óptica, el teatro se partió en dos, tradicional o experimental lo que provocó indefectiblemente, dos generaciones. Autores como Orlando Ascanio desde Villa de Cura, Lali Armengol desde el Teatro 8 de Marzo y después desde el Teatro de la UCV, Alfredo Fuenmayor, Julio Jáuregui y Ramón Lameda desde la Escuela de Arte Dramático y más específicamente desde el grupo *La Misére*, por solo nombrar posiblemente quienes más incidieron en los años setenta y ochenta para la creación dramatúrgica de la región, no terminaron de conceptualizar epistemológicamente sus experimentalismos, y ya para comienzos de los ochenta se había desarticulado este movimiento.[209]

Esa desarticulación fue producto en parte de un desorden, de una estructura intelectual muy sólida que no logró articular un discurso más o menos coherente. Aunque muchas veces ese desorden fue el causante de una estructura que a la postre diseñó su propia dimensión. Vivir la desmesura de sus intelectualismos significaba destruir los procesos, pero esa destrucción y el libertinaje creador les permitía volver a recrearlas. Digamos que destruían el propio proceso creador, literalmente lo pulverizaban, y lo volvían a recrear, a construir. En término de Jacques Derrida ejecutaban la operación construcción-deconstrucción-construcción. Los procedimientos eran autogenerativos, pero así también fueron autodestructivos.

Los «animales feroces» han formado un grupo tan vasto y amplio que resulta de él cada vez más completamente inabarcable en su dimensión y en su explicación, y lo que en Venezuela tuvo un tímido inicio fue para el teatro venezolano el gran *boom* de sus procesos creadores. Procesos que, por ejemplo, los Festivales Internacionales de Teatro no lograron advertir, puesto que las representaciones nacionales estaban casi en su totalidad ausentes del festival o colocadas muchas veces en posiciones poco reconocibles por no decir que evidentemente al margen, tal como ya hemos explicado suficientemente. A la vez una gran parte de toda esa espectacularidad de lo «europeo» que se adoraba llegando a parangones de irracionalidad durante los festivales eran procedimientos que se veían marginalizados por sus carencias de divulgación. No se reconoció como parte de la configuración de un teatro latinoamericano. Y se dio a entender que era un experimentalismo y no un proceso experimental consolidado, por eso Ulive y Azparren Giménez se equivocan cuando en su idea, presienten o entienden de que ese teatro no convocó a un verdadero proceso experimental, sino que era un cierto «experimentalismo». Lo que en realidad ocurrió fue que el proceso de creación de esos directores y dramaturgos a la vez fue solapado, ocultándolo a la vista del gran teatro mundial que llegaba durante los Festivales Internacionales. Incluso esa forma de incomprensión se debía fundamentalmente a que el teatro

---

209 Bartolomé Cavallo (ed.). *Dramaturgia en Revolución*, vol. 1. Maracay: Petroglifos 2018.

latinoamericano que llegó al país por distintas vías no entendía la discursividad compleja de la «guachafita dramática»,[210] la discursividad agresiva de la gallina y el sancocho en *Ali Babá y las 40 gallinas*, del «mondongo» en *El matrimonio de los pequeños burgueses* versión y adaptación de Miguel Torrence, etcétera.

Más allá de esa relación, a lo largo de esta década podremos constatar que el teatro junto con ese *pastiche*, con esa mescolanza y desorden, junto con esa pérdida de centros y esa red infinita de diversos «teatros» impregnó de teatralidad propia a todo un siglo (en este caso el XX). Independientemente de ello queremos destacar primero que la formación de las teatralidades de los setenta se sustentó de esa «falta» de rigor. La falta que desde el punto de vista psicoanalítico es un productor de significaciones. Una falta que si se mira en una cierta dirección se la puede comprender como una unidad estructural de grandiosa cuantía. En consecuencia, lo que Ulive tachaba de incomprensibles desaciertos (aunque con sus logros) fue para Daniel Suárez un logro amplio y casi total. Y desde esa perspectiva, Suárez nos hace comprender que al «experimentalismo» se le debe asumir desde su propia territorialidad, no se lo debe comprender con ese carácter de desplazamiento, sino como una la fuente de una Vanguardia que conlleva a la creación verdadera y que conllevó a un teatro verdaderamente nuevo. Más aún si se trata del teatro de provincia que es muy escasamente mencionado o referenciado.

Estos «desatinos» fueron propios de estrategias procedimentales que en realidad se manejaron a través de un exacerbado «experimentalismo»,[211] y que desde el momento en que este fue llevado a niveles extremos, además del carácter excesivamente «empírico» con el que se «arropó», hacía parecer o se suponía que de esos procedimientos, nada se podía desprender. Fue un «experimentalismo» que a claras luces exponía su falta de rigor y/o de sustento teórico adecuado, o al menos que dispersaba los campos teóricos con los que se quería comprometer. Carmen Mannarino, un poco en ese sentido que nosotros también queremos recalcar a en esta misma dirección. Mannarino escribe que:

---

210 Recuérdese que la «guachafita dramática» es el género que creó Levy-Rossell para obras como *Vimazoluleka,* o *Lo mío me lo dejan en la olla*, entre otras.

211 Recordemos que es Leonardo Azparren Giménez quien también menciona esta idea de lo experimental y el experimentalismo. Azparren Giménez escribe: «Uno de los aportes liberadores de ambos, el que a nuestro entender tiene que ver con devolverle creatividad a la escena, lo confundimos con la carencia de rigor intelectual. Por eso en repetidas oportunidades he distinguido entre lo experimental y lo experimentalista, intentando describir con el segundo término nuestros desvaríos escénicos». Azparren Giménez: *Estudios sobre teatro venezolano*, p. 48.

> Experimentar fue el fenómeno artístico y literario de los años sesenta, en el sentido de la creación de un arte que contraviniera criterios de orden social y político e irrumpiera contra los modelos de teatro convencional, concediendo extrema libertad a la imaginación para trabajar con elementos antes no usados, extraídos de vanguardias extranjeras.[212]

En este sentido las influencias antes mencionadas no fueron mucho más allá de ser más que un modelo exclusivamente de «representaciones», un cascarón vacío de la propia reproducción de la obra y a la cual trataron de imitar. Es singular la opinión de uno de los directores de teatro más importantes que tuvo Venezuela a pesar de no ser venezolano al respecto de este tema. Nos referimos a Ugo Ulive, quien a su paso por Caracas se mostró asombrado de esta situación. Azparren Giménez asegura que la relación de Ulive con el teatro venezolano estuvo vinculada a la «crisis de experimentación y su derivación en experimentalismo»[213] Azparren incluso cita al director uruguayo en el que afirma:

> . . . en los cinco meses que llevo aquí, viendo todos los espectáculos teatrales que he podido, un sentimiento de perplejidad creciente se ha ido apoderando de mi ante la libertad –la gratuidad, diría mejor– con que se utiliza el calificativo de experimental en el teatro venezolano.[214]

A pesar de ello, este planteamiento no debe resultar de menor importancia. Si aceptamos que en la década de los 60 y los 70 en casi toda América Latina se debatía entre generar un teatro que se podría declarar como «asintomático»[215] y otro contrario a este, es decir totalmente enraizado en lo político, deberíamos afirmar también que el cuerpo de la violencia en la teatralidad venezolana avanzó sobre múltiples y distintas esferas, hecho que le condujo a adquirir distintos modos de representación. Mientras en Colombia, Chile, Argentina, Uruguay, etc., el hecho escénico decantó por una vía más «esquemática», dicho de otro modo, buscando un perfil que siguiera diversas líneas estéticas[216] especialmente la polí-

212 Barrios/Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*, p. 205.

213 Azparren Giménez: *Estudios sobre teatro venezolano*, pp. 85–86.

214 Ugo Ulive citado por Leonardo Azparren Giménez en: ibid., p. 86.

215 La definición es nuestra. Nos referimos a un teatro «asintomático» como aquel que carece de un referente exterior. Un tipo de teatro que se muestra «impoluto» al espectador. Un teatro considerado sólo para entretener.

216 Con líneas estéticas nos referimos por ejemplo las europeas Brecht, Grotowski, Barba (Peter Brook todavía no llegaba de lleno al continente). En relación con las puestas a su vez llevadas a cabo por las agrupaciones más emblemáticas para la época: «Teatro Arena» de Augusto Boal, Brasil; «Teatro La Candelaria» de Santiago García, «Teatro Experimental de Cali» de Enrique Buenaventura, en Colombia; «Malayerba» de Arístides Vargas y María del Rosario Francés, Ecuador; Egon Wolff, Chile; Eduardo (Tato) Pavlovsky, Griselda Gambaro, Argentina; Teatro «El Galpón» de Atahualpa del Cioppo, Uruguay, etc. (sólo por nombrar algunos), etc.

tica, que se vinculaba directamente con el teatro de compromiso; el teatro venezolano, por otra parte, empezaba a allanar una vía que expresaba el hecho estético usando la violencia en sus diversos modos como frente crítico y forma expresiva de conflictos. De esta manera, todo lo que, en el teatro desde un camino más interiorista, más existencial y en mucho menor grado, político podía mostrar de sí haciendo de su proceso creador una estética diferente a la del resto del continente. Incluso a través de obras tan modélicas y esquemáticas, que se hicieron al modo de los teatros previamente nombrados, como por ejemplo la tan montada pieza de Rodolfo Santana *La muerte de Alfredo Gris*[217] (1968).

Es así como la temática en sí misma se constituye en un espectro que resulta difícil de definir y asimismo de abarcar, en especial si se refiere al campo de lo representacional. No está de menos mencionar que la lista de obras que se produjeron tanto en Caracas como en el interior del país daban plena existencia de este desarrollo. Bartolomé Cavallo menciona a: «*Alí Babá y las 40 Gallinas*, *Inconexos*, *Las Abejas del Domingo*, *El Bautizo*, *Carro Sacramental* de Lameda, así como los espectáculos "Maracay, Ayer y Hoy" y "El 69 de la Suerte", especie de creación colectiva, con participación de Fuenmayor y Jáuregui».[218]

Ahora bien, se debe volver a Suárez porque lo que explica en el prólogo del libro sobre esa dramaturgia experimental coloca la voz a los que históricamente han sufrido las consecuencias de los desplazamientos que otorga el exacerbado centralismo latinoamericano, y que en Venezuela se ensancha debido a múltiples factores, entre otros el geográfico, el político, el cultural y el histórico. De tal forma que esa «gratuidad» a la que se refiere Ulive, parece menos adecuada para definir un proceso que por ejemplo la de la complejidad. Enumeremos las características definidas por Suárez. Mostraremos de manera sucinta lo que él mismo plantea. Una de ellas nos trae a colación la idea de Ángel Rama de que la década del sesenta fue una década «renovadora del arte venezolano».[219] Pero esa renovación corrió la suerte de la complejidad citadina. Venezuela, en especial las regiones centrales y centro-occidentales donde está la mayor parte de la convergencia de la población, es un territorio formado por valles. De tal forma que para entrar o salir de las ciudades hay que literalmente subir las montañas y volverlas a bajar. Se debe a esa estructura geográfica el hecho de que Gómez hiciera poner todos los

---

217 Se debe decir que *La muerte de Alfredo Gris* llegó en un momento determinado a ser la obra que más puestas en escena tuvo en Venezuela. Casi cada grupo o cada ciudad reproducía este texto con avidez porque suponía un texto que abordaba las características de hacían dónde avanzaba el teatro venezolano. Aunque se carece de estadísticas es prácticamente una verdad de Perogrullo.

218 Cavallo, «Dramaturgia en Revolución».

219 Lecuna, «La Caracas iletrada».



Figura 1: *Alí Babá y las 40 gallinas*, creación colectiva del grupo La Misere. Dir. Ramón Lameda. Maracay, 1978. En la foto: Roger Rodríguez (izq.) y Daxy Gualdrón (der.). Foto © Miguel Gracia.



Figura 2: *Alí Babá y las 40 gallinas*, creación colectiva del grupo La Misere. Dir. Ramón Lameda. Maracay, 1978. En la foto: Fermín Reina (izq.) y Pablo Navas (der.). Foto © Miguel Gracia.

ejércitos en la ciudad de Maracay, el centro del país. El motivo era simple, para llegar a Caracas o en general casi a cualquier punto de Venezuela habría que pasar por esa encrucijada de caminos que era Maracay.[220]

Es necesario recordar que la década del 60 y la del 70 no fueron de excepción para el país. En especial si se hace referencia al ámbito social, así como también al político y al cultural, ambas décadas estuvieron signadas por la crisis de sus propios modelos. Incluso podríamos retrotraer la fecha histórica aún más, y confirmar que las consecuencias y el desencadenamiento de ciertos eventos y conflictos, periodos de grandes rupturas, aparecen a partir de las sanguinarias luchas que se libraron durante la era post-independentista. Aunque algunos sostengan que tanto en tiempo, así como en espacio, el siglo XIX y el XX son diferentes, y que el venezolano de hoy es distinto al de otrora, la «fiel» realidad desestima que aquella aparente estabilidad social y política de esas décadas, en el XX, fuera tal; y que la rúbrica de haber pasado a ser prácticamente el único país que, durante los 70' y los 80' vivía en democracia (en la llamada «democracia representativa»), del país que vivía en paz y en estabilidad social, se debía más fundamentalmente al desarrollo de un modelo social que se sostenía de las ingentes riquezas naturales, que no las había en otras del continente, la cual comprometía significativamente el efecto y la necesidad de ese modelo político.

A la luz de otros, Venezuela no solo fue un país relativamente estable en materia de economía,[221] sino que gozó de una «paz social» que resultó prácticamente inédita en el resto del continente. Salvo rarísimas excepciones como Costa Rica, y tal vez Colombia de acuerdo con afirmaciones de Juan Rey y Miriam Kornblith, del resto de los países del continente solamente era Venezuela la que se halló enmarcada en ese contexto. Sin embargo, la realidad social, política y económica fue muy diferente a la de aquella que se había figurado, dado que por un lado la traición de un proceso de transformación política que se gestó a partir del derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Giménez, por otro (en lo político ejecutivo) la conformación de un pacto de gobierno

---

220 Se debe atender correctamente a esta idea en el hecho de que Juan Vicente Gómez situó a todo el estamento militar en su conjunto en esa ciudad, lugar en la que él mismo tuvo mucho su residencia, con lo cual creó un sistema de defensa tan férreo que a los opositores de la dictadura gomecista les impidió derrocarlo del poder. No en vano, después de que Venezuela viviera un sangriento siglo XIX, a Juan Vicente Gómez se lo calificaría de «El pacificador» de Venezuela. En realidad, con esa estrategia militar Juan Vicente Gómez controló el país en un periodo de tiempo aproximado de 35 años.

221 En realidad, esta estabilidad se debió a factores, que no tenían (como no tuvieron) la suficiente sostenibilidad y que terminaron representando tanto para la economía, así como la vida política y social del Estado, una verdadera catástrofe.

entre partidos que marcó el desarrollo de un modelo estatal diferente; en tercer lugar el desarrollo de la democracia conformada por un capitalismo de Estado; todo ello llevaron al país, a la construcción de un modelo que se agotó en dos etapas; primero con la debacle económica durante el periodo de gobierno de Luis Herrera Campins (1979–1984) y finalmente con el descalabro político-social y moral de los 40 años de la denominada democracia representativa. Este es, a nuestro juicio, uno de los incisos de la historia más significativos que encontró (ya no en el ensayo, por ejemplo, tal como se había hecho hasta este momento) sino sobre todo en la narrativa, y más precisamente en el teatro, sus dos carriles de tránsito; uno como vehículo para elaborar su crítica y otro para elaborar su propia visión de la sociedad. Quizá pudiéramos pensar ahora que este origen fuera lo que glorificara al teatro venezolano durante los 60 y los 70, cerrando allí, lo que se fue su «década de oro».

Lo que se puso sobre el tapete, lo que los intelectuales, escritores, y así también, dramaturgos, investigadores y los hacedores de teatro, etc., estaban empezando a «hablar» ya sin temor, o desafiando la organización político-policial del Estado, representaba en escena esa violencia. Desplegada de múltiples modos, violencia social, violencia política, violencia histórica, violencia cultural. Nuevamente se debe decir que Carmen Mannarino remarca esta característica en dos espectáculos presentados a finales de los setenta. La investigadora lo colocaba como punta de lanza para presentar un debate. Se trata del montaje de Levy-Rossell Daal *Vimazoluleka* (1966) que desde el musical (género al que Levy-Rossell dedicó toda su obra poética) se llevaba a cabo un cuestionamiento político, social, cultural. El teatro de Rossell siempre atacó a todas estas esferas, o «semiosferas»[222] que procesaron una crítica social, generaron una conciencia de lo local y lo extranjero. No obstante, la obra es un pivote para prepararse. Aunque todavía en esta pieza no se vislumbra el signo de una poética de la violencia. No lo fue de ningún modo, aunque en obras como *Caracas. . . ¡Urgente!*, *Lo mío me lo dejan en la olla*, o *Querido yo* (teatro para niños) se deja entrever el desarrollo de un modelo cultural que avanza hacia un modo de violencia descubierta. Lo que hasta entonces podemos decir no estaba a la vista (de algún modo superficialmente) una violencia encubierta. *Vimazoluleka*, más allá de su carácter de jolgorio, quizá con intersticios de mojiganga, es una fiesta que revisa y apunta a una crítica social y tal vez política, humana, individual y al mismo tiempo colectiva. La celebración, en Levy-Rossell se torna siempre al servicio de un teatro que debe ofrecer una respuesta. Incluso veamos como lo afirma R. Durbin cuando dice:

222 Lotman: «La semiosfera: I. Semiótica de la cultura y del texto». 1.

> Levi Rossell hizo su mejor contribución al teatro venezolano con *Vimazoluleka* (1968), un espectáculo musical de protesta social que gozó de éxito crítico y público en Caracas y que, en versión inglesa, se estrenó en la sala *Off-Broadway* de *Theatre of Latin America* (Suárez Radillo, Lo social 77). La producción posterior de Rossell no ha repetido ni la fórmula ni el éxito de *Vimazoluleka*, puesto que consiste en ensamblajes como Experimento Boom o dramas como *Amoroso* (1967), basada en *Amoroso o Una mínima incandescencia* (1961) de Isaac Chocrón.[223]

Aquel, que quiera negar el vínculo construido entre violencia y sociedad se llama a engaño, o simplemente aquel que pretendiese afirmar una diferencia entre aquel teatro y el de hoy (en cuanto a su crítica y su temática) también se llama a engaño. Uno ha sido la continuidad histórica del otro, y el teatro en Venezuela siempre expuso (tanto en su dramaturgia, como en su representación) el cómo se ha prefigurado la construcción simbólico-real del sujeto, llamado «venezolano». En este sentido, podemos decir, se forjó un verdadero teatro nacional. Probablemente un poco tardío en comparación, por ejemplo, con el teatro argentino, muy bien representado en su Grotesco Criollo, o quizá con el que el Teatro Arena, Augusto Boal, forjaran en el teatro brasileño. Pero a la vez, no tanto como para olvidar algunos títulos que fueron progresivamente, aunque de forma un poco lenta, destellando nuestro propio «boom» escénico de los 70.

Algunos de esos nombres expresaron una nueva perspectiva que indagó en una escena profundamente nacional. Fueron desde ya, autores que provinieron de distintas esferas estéticas e incluso sociales o políticas. Así de este modo, por ejemplo, Adolfo Briceño Picón, Francisco Pimentel (Job Pim), Rafael Guinand, Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri, y, aunque un poco más lejos, entre otros, Miguel Otero Silva y Andrés Eloy Blanco con obras como *Venezuela Güele a Oro*.[224]

Sin embargo, como se ha afirmado, el desarrollo de una estética nacional que se dedicó a indagar en las raíces del venezolano fue lenta, motivo por el cual no será sino hasta la década de los 60' y más bien hacia finales de esta, que aparecerán títulos o incluso obras literarias como la tan reconocida novela de Adriano González León *País Portátil* (1969), las que revelarán la presencia de la temática y sus diferentes tratamientos. Se debe acotar así mismo que la teatralidad tuvo hasta los sesenta una línea de continuidad que permitió el desa-

223 Joyce Lee Durbin: *La dramaturgia de Isaac Chocrón*. [Doctor of Philosophy]. Texas: Texas Tech University 1988; La cita a los estudios hechos por Rubén Monasterios puede verse en: Monasterios: «*Un enfoque crítico del teatro venezolano*», p. 100.

224 Andrés Eloy Blanco/Miguel Otero Silva: *Venezuela güele a oro: super-producción morrocoyuna*. Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas 1942.

rrollo en los setenta de un nutrido grupo de autores y puestas que terminaron de marcar su propia singularidad. Pero con el arribo de Giménez y los cambios suscitados a partir de él mismo a través del apoyo de Miguel Otero Silva y María Teresa Castillo se dio una escisión estética que dividió al teatro en dos claras tendencias, no opuestas, pero de ningún modo tampoco juntas. Cierta «extranjerización» de los modelos estéticos que Giménez imponía desde una visión que no podía haber sido otra, pues hubiera requerido del conocimiento de un proceso histórico cultural que él mismo no podía tener, su llegada bifurcó el pensamiento sobre el teatro. Como se sabe bien, Giménez contó con el apoyo total del diario El Nacional a través de Miguel Otero Silva y del Ateneo de Caracas con María Teresa Castillo. Las derivas escénicas del teatro venezolano se vieron en consecuencia escindidas en dos largas formas de expresión paralelas que terminaron por actuar separadamente. La estética Giménez, grandiosa, pomposa, grandilocuente, no tenía ninguna relación con el teatro que hasta entonces se había producido en Venezuela. Los setenta surgen como resultado de todo ese largo periodo. No obstante, tienen que luchar contra ese monstruo.

Después del surgimiento de los Festivales Internacionales, los festivales nacionales y la producción teatral nacional vio menguado su desarrollo debido a que el teatro adquiría un imaginario que no actuaba de manera cónsona con la realidad cultural del país. Tan es así que a Giménez le valió en muchas ocasiones fuertes críticas. Según lo que reseña Marina Pianca es que el director argentino se engarzó con una realidad teatral de la que podemos deducir no se correspondía con el desarrollo del teatro venezolano, con lo cual la escisión de la que hablamos era más que lógica.

Nuevamente apelamos a esta idea con el objetivo de hacer un análisis profundo que nos permita visualizar la distintas derivas y la importancia del teatro venezolano no solo en el contexto nacional, sino también en el contexto latinoamericano. Es posible que otros análisis vayan en vía opuesta a este, o en vías diferentes. Sin embargo, esta perspectiva debe replantearse para que se pueda comprender mejor el desarrollo de una estética que sin lugar a duda fue significativa en la historia propia del teatro en Venezuela y en el desarrollo de una cultura latinoamericana. Agreguemos el hecho de que según Pianca, el Segundo Festival Internacional de Teatro había propuesto una nueva discursividad que como veremos está lejos del desarrollo de la teatralidad en Venezuela. Pianca pone las palabras de Giménez en la apertura del festival:

> Carlos Giménez, director del evento, comienza la Introducción al Programa del Festival diciendo: «En el año 1965 asistí como miembro de la delegación al 1er Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy, Francia, participando en los montajes del Teatro El Juglar de Córdoba; jamás olvidaré aquella experiencia, fue como descubrir la universalidad del teatro. Todos los idiomas sonaban conocidos, todas las formas me parecían las más

> acertadas; cada obra, cada lenguaje me enseñaba que había diferentes maneras de hacer «la pausa», «respetar el silencio», «provocar el grito», «inventar la emoción». Todo lo que aprendido en la pequeña escuela de provincia encontró su cauce exacto, su vía verdadera en aquel recorrido por el nacionalismo universal del teatro».[225]

Sin embargo, los «animales feroces», los dramaturgos de los setenta y en seguida los que se desenvolvían en esa dirección mantenían un debate sobre el ¿qué? del teatro. Cercanos o no a Giménez, autores como Santana, Agüero, Pinto, Peña, Trujillo seguían impulsando un teatro de raigambre nacional. Para Giménez habría sido, como de hecho creemos que lo fue, adaptarse a la especificidad de una realidad social, política en tan solo un tiempo profundamente breve, incluso como el que pasó en Venezuela hasta que falleció, que literalmente le hubiera sido imposible adaptarse a esos patrones culturales. La complejidad del país así lo pone de manifiesto. Si queremos reconocer esta complejidad se puede leer a Lerner, que lo explica con mucha firmeza en todas sus obras, teatrales, de prosa o ensayísticas. Lerner desnuda con ojo clínico toda la realidad histórica venezolana a partir de la cual sus voces internas y externas se reactualizan. En la entrevista que le hiciera Hugo Prieto, Lerner afirma:

> El venezolano sigue creyendo en actos de magia y muchos han querido olvidar; les conviene para la lucha por el poder, para su provecho personal. La memoria es también como un rezo interior. Nosotros hemos estado mucho en la posesión, en adquirir esto, lo otro; en la anécdota, en el espejismo. No solo en los espejismos de la sabana de los que hablaba nuestro gran escritor (Gallegos), sino de los espejismos históricos. Y eso nos ha llevado, creo yo, a no ver con claridad, a ver menos claro. La memoria te sostiene como una familia interior. Es como una parentela que está dentro de ti. Te estructura, te mantiene. Y sin ella, tu historia y la de tu país se tambalean. Y por eso tenemos a gente aparentemente muy inteligente, muy equilibrada. Vemos al país desde una nocturnidad delirante.[226]

Pianca desprende su análisis de esas palabras de Giménez y parece aseverar lo que plantea nuestra hipótesis con respecto a la escisión marcada. La complejidad social en la que había entrado América Latina a mediados, finales de los sesenta junto a un trastrocamiento en el campo de la cultura que los festivales internacionales creaban (léase: Quito, Manizales, Caracas) importados del Festival de Nancy improntas que ponían en tela de juicio la realidad latinoamericana.

---

225 Carlos Giménez citado por Marina Pianca. Véase en: Marina Pianca: *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental 1959–1989*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature 1990, p. 237.

226 Hugo Prieto: «Elisa Lerner: ‹El venezolano sigue creyendo en actos de magia›». In: *Prodavinci* (12/02/2017),https://historico.prodavinci.com/2017/02/12/vivir/elisa-lerner-el-venezolano-sigue-creyendo-en-actos-de-magia-por-hugo-prieto/.

La disquisición sobre este aspecto nos llevaría a otro tema de mayor complejidad, de la que el teatro venezolano por supuesto no está exento. No obstante, esto no es motivo de debate aquí. Lo que sí parece necesario recalcar es el tono del lenguaje en el que se debatía el teatro. A juzgar por la opinión de Pianca el teatro venezolano era el Festival Internacional y la voz de Giménez. Pero el debate también estaba centrado en la cosmovisión política de izquierdas que se fomentaba en los diversos teatros latinoamericanos, algo que Jack Lang (explicado por Pianca y citado por ella) parecía criticar cuando afirmaba; «América Latina ha sido objeto de otra mitología –América Latina combatiente, [. . .] guerrillera, Cuba, Chile [. . .] es normal que haya surgido la idea de un teatro [. . .] ligado a la lucha del continente».[227] De todas maneras, Magaly Muguercia (también en el mismo pasaje de Pianca afirmaba: «Persistir, con honradez, en la utopía, es admitir la confrontación de concepciones muy diversas en cuanto a métodos de lucha política, gestión social, filosofías y, por ende, orientaciones estéticas. . .»[228]). La concentración de ideas que nosotros queremos resaltar, a propósito de todo lo estudiado por Pianca es que la referencia del Festival Internacional de Teatro de Caracas se alejaba de la realidad latinoamericana. La autora escribe:

> El discurso de Caracas nacía en el momento mismo en que aquéllos que habían defendido esa utopía sufrían duras consecuencias, en el momento en que desaparecían miles de hombres, mujeres y niños. Es quizás debido a esta proximidad temporal que el Festival de Caracas sufrió serias impugnaciones y no solo se lo tildó de europeizante, esteticista, ecléctico, etc. Sino que se lo consideró antagónico al proyecto social alternativo de origen martiano.[229]

Y aquí es necesario acotar que efectivamente fue antagónico porque esa visión de un teatro latinomaericano político, en el teatro venezolano no fue en ninguna medida un teatro ajustado en todas sus extensiones a la «realidad latinoamericana» de los setenta. Para solo poner un ejemplo, si establecemos un análisis comparado entre una obra como *Pedro y el capitán*[230] de Mario Benedetti y *Tiránicus*[231] de Rodolfo Santana, se podrá concluir que las distintas estéticas y de planteamiento entre una y otra obra son tan distantes que no es posible que se reconozcan entre sí. Los niveles de concreción y de abstracción

---

227 Jack Lang (director del Festival de Nancy) citado por Marina Pianca: Pianca: «*El teatro de nuestra América. . .*», p. 241.
228 Ibid.
229 Ibid., p. 242.
230 Mario Benedetti: *Pedro y el capitán: (pieza en cuatro partes)*. México: Nueva Imagen 1979.
231 Rodolfo Santana: «Tiránicus». In: *8 [i.e. Ocho] piezas cortas de teatro*. Caracas: Editorial Universidad de Carabobo 1974.

(respectivamente entre la primera y la segunda) hacen que la obra, aunque se plantee temas similares, vayan por dos líneas totalmente opuestas. Fue quizá ese desapego, ese desconocimiento, que solo ahora, después de dos décadas del siglo XXI, el teatro de la diáspora venezolana está conociendo, en una realidad donde la utopía latinoamericana parece por un lado más fragmentada y atomizada que nunca que el teatro venezolano se construyó bajo otras metáforas y estéticas. Ese quiebre de discursos le dio y le quitó. Le quitó la visión de conjunto, le dio la visión particular de sí. La cuestión es que esa realidad a la que se ajusta el teatro hoy que no logra integrarse con un discurso propiamente latinoamericano, se deba quizá a la formación de una concepción que en los setenta se alejó de un diálogo con el venezolano. La «Venezuela saudita» absorbió todo rasgo distintivo de la producción del «capital cultural» de la que la sociedad venezolana se vio rodeada. En un contexto en el que la enajenación, de forma subyacente, construía una crisis local sin parangones.

Retomando a Lerner se comprenderá que el discurso de los festivales y el debate latinoamericano era algo completamente ajeno a la vida del venezolano. Lo que se podría calificar de su realidad, en su país petrolero, se ausentaba del modo de pensar la cultura, la política o la literatura. Es pues esta complejidad que se vive en Venezuela, la expresada por Lerner, a la que Giménez no podía alcanzar. Lo que dio como resultado que el Festival Internacional de Teatro de Caracas se separara de revelar a los representantes de otros países, su visión y su experiencia escénica. Un comentario más nos agrega Lerner lo que permite completar esta idea. En la misma entrevista refiriéndose a su familia y a su vida Lerner afirma:

> No sabría decirlo. Esta novela la escribí en medio de las pérdidas. En 2007 se muere Adriano. Nadie me dice nada de Eugenio y me llama, la noche antes de mi cumpleaños la viuda de Juan Sánchez Peláez, Malena, y me dice acaba de morir Eugenio, no quiero que eso coincida con tu cumpleaños, que es mañana. Eso fue en 2008. Siempre se lo agradeceré. Trabajé en 2010, 2012, 2013 y 2014, en 2014 murió mi hermana. Pero trabajé. Soy de poco corregir. Yo soy muy distraída, porque tengo el sueño sesgado. Pero esa manera de escribir no es artificial, me sale así. ¿Por qué? Quizás porque es el español que yo aprendí en la escuela, era el diálogo de mi hermana conmigo, que era oyéndola, aprendiéndose los poemas. Era el lenguaje de la poesía. Porque mi madre se negó a hablarme en alemán, era el lenguaje de los verdugos del pueblo judío. Ellos hablaban en ídish, pero yo no entendía mucho. A mí me dijo una vez Ramón J. Velázquez en los años 50 que Ruth era una venezolana de 100 años, como si hubiésemos estado en el país 100 años, pero mi padre llegó en 1920 y mi madre en 1931. Pero tú eres de los grupos de intelectuales, que no tenían 100 años, no tenían el país tan dentro. Pero yo siento que quizás haber estudiado en una escuela pública, haber crecido en una calle tan variopinta, de San Juan, donde yo nací y donde viví toda mi infancia, haber ido a un liceo público como el Fermín Toro, y haber ido a la universidad, donde me encuentro con estudiantes que eran hijos de familias gomecistas, son ellos los que me dicen, lo tuyo tiene que ser escribir. Toda esa mezcolanza de diver-

sas formas del venezolano, me hicieron profundamente venezolana. Sin perder, la cultura hogareña, la cultura ancestral del mundo judío y del mundo europeo.[232]

De manera que los autores y los directores tuvieron que enfrentarse con esa realidad, con el mito del teatro grande, y el hecho de que la formación del teatro estaba en el acuciamiento de la experiencia, llámese Stanislavski, Brecht o Grotowski, más que en la formación de una identidad nacional. Eso fue lo que la mayoría de las agrupaciones adquirieron como impronta. En ese sentido fueron vitales piezas como *Amelia de segunda mano* de Gilberto Agüero, o por ejemplo *La empresa perdona un momento de locura* de Rodolfo Santana. El centro de identificación de lo nacional se trasladó al cine de la mano de un dramaturgo, o un cineasta, como lo fue Román Chalbaud.

Los teatros universitarios cumplieron otra tarea importante. Muchos actores, dramaturgos y directores se formaron allí. Las referencias son pilares de un teatro de verdadera raigambre social y política. El Teatro Universitario de la UCV, el famoso Teatro Experimental de Arquitectura (TEA), el Teatro de la Universidad del Zulia en el que Santana tuvo recorrido, pasando por el TUM (Teatro Universitario de Maracay) perteneciente a la Universidad Central de Venezuela en el núcleo Maracay. Fueron también teatros contestatarios, sumamente comprometidos políticamente. La presencia de las agrupaciones y su participación en el desarrollo del teatro fue tan determinante que Marina Pianca en su libro *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental 1950–1989* lo explica muy claramente a propósito del Primer Festival Internacional de Teatro de Caracas, que se dio en el año de 1973. Pianca escribe:

> Mientras se celebraba el Primer Festival Internacional en la apacibilidad del Teatro Ateneo, en la Universidad Central de Venezuela, del 17 al 22 de septiembre, se llevó a cabo la Primera Confrontación de Teatro Universitario que se caracterizó por un encendido desarrollo. Esta Confrontación contó con la presencia de Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Orlando Rodríguez, y José Monleón, que intervinieron, junto a Herman Lejter, Ildemaro Mujica, Miguel Torrence, Clemente Izaguirre, Eduardo Gil y otras figuras del teatro venezolano [. . .][233]

En la trama experimental que surge en los sesenta y que llega hasta finales de ella, nos encontramos con otro de los grandes montajes que produjeron una trascendencia singular y que evidenciaban el cambio hacia el que el teatro se dirigía. También en 1967 se estrenó en el Aula Magna de Caracas la obra *Experimento N^{O}1.* Sobre la autoría de esta pieza se tienen distintas fuentes Carmen Mannarino señala que en la nota de prensa del diario El Nacional, fechado el 1

232 Lerner, entrevista.
233 Pianca, *El teatro de nuestra América. . .*, p. 213.

de febrero de 1967 (en la página de Arte) se reseña a Miguel Torrence y Elio Arangú Conde.[234] Ambos actores y creadores de quien llevara a cabo el montaje, el grupo ACAT (Asociación Carabobeña de Arte Teatral) bajo la dirección de Eduardo Moreno. Aunque entendemos que la autoría de la obra es del propio Torrence quien lo detalla en su libro sobre las tres etapas del proceso de trabajo teatral (libro inédito). La obra es en todo sentido absolutamente experimental. De esta manera pone a prueba que la tendencia mostraba que la experimentación se debía a un proceso creador.



Figura 3: *Experimento Nª 1*, de Miguel Torrence. Dir. Eduardo Moreno. Valencia – Estado Carabobo, 1967. Foto © Miguel Gracia.

El trabajo que tanto actores como directores y el elenco en general llevaron a cabo se insertó en un experimento absoluto. Es interesante destacar en este sentido lo que se apunta en el libro *Dramaturgia venezolana del siglo XX* en el que se afirma: «En todos los órdenes, *Experimento* N°1 mostró alternativas: el texto breve, sin anécdota»[235] esto deja entrever uno de los principios fundamentales

234 Mannarino escribe: «El texto de Experimento N°1, según noticia de prensa, fue escrito por Miguel Torrence y Elio Arangú: El Nacional (1-2-67, p. de Arte). En el ejemplar que leímos, rescatado por Vicente Gramcko y Migdalia Herrera, aparece como autor Miguel Torrence». Barrios/Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*, p. 212.
235 Ibid.

de un teatro posmoderno, aunque aún no se hablaría de ello. La implementación de recursos que para el momento eran innovadores dieron un matiz desbordado de lo «nuevo» además de la crítica que el texto traía consigo. El dispositivo escénico estuvo a cargo de Jacobo Borges que luego llevaría a cabo el diseño también de la obra *El tintero* del dramaturgo español Carlos Muñiz, igualmente bajo de Eduardo Moreno. El texto se deja mostrar por sí solo. Pero eso tenía una razón de ser, la explica el propio Miguel Torrence en su manuscrito inédito *Libro de las tres etapas*.[236] Allí, Torrence reseña de modo bastante detallado gran parte de la significación del trabajo y lo que fue el *Experimento N°1*. Un hito, una revelación del teatro. Torrence ha escrito:

> El *Experimento N°1* se había transformado en el suceso más importante de todo el teatro venezolano. Lo que más causó impacto fue que el experimento N°1, sin dejar de ser experimental, en oposición a todas las exigencias de esa corriente, tenía un fuerte contenido social. Aspecto que los críticos mencionaron, pero sin entenderlo a cabalidad, lo que lo transformaba en una excepción, una muy fuerte excepción estética, era esta característica que, contraviniéndolo, en su esencia, lo hacía crítico. Abriendo así y por primera vez, el universo de las corrientes de mayor avanzada en el teatro venezolano.[237]

Yendo un poco más allá, si observamos la capacidad prospectiva de un dramaturgo como Rodolfo Santana, o de otro modo la crudeza del análisis social y político, histórico de Gilberto Pinto, o incluso la argumentación que nos ofrecen autores como Luis Britto García, narrador, dramaturgo y crítico venezolano, dejan entrever la fuerza del tema y la necesidad que tenían escritores, artistas plásticos, teatreros de expresarse a través de este. Así parece confirmar lo que el mismo Britto García explica al respecto:

> La ficción vuelve a ser plenamente urbana con la narrativa de la violencia. [. . .] Incluso el renacimiento de cierta violencia política encuentra en *I love K-pucha* de Jesús Puerta un comentario ácido, feroz [. . .] [C]omo en otros tantos sistemas sociales conmocionados, la innovación política y la inspiración invaden desde la periferia. [. . .] [L]os habitantes inventan subculturas, hablas, un nuevo lenguaje de violencia [. . .][238]

Toda esa convulsión política y social que vivió Venezuela y que evolucionó de diferentes maneras se radicó entonces en el teatro, tanto como en otras formas

---

236 El director de teatro y dramaturgo Miguel Torrence dejó una serie de manuscritos inéditos para la preparación de un libro sobre su obra y su dramaturgia.

237 Miguel Torrence: *Libro de las tres etapas*. 18 de marzo 2016. Valencia: Teatro Arlequín, pp. 16–17.

238 Karl Kohut (ed.): *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 1999; Luis Britto García: «La vitrina rota Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea». In: Kohut Karl (ed.): *Literatura venezolana hoy: Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt am Main: Vervuert 1999.

expresivas. Salvo raras excepciones (viendo a autores y puestas en escena) o textos emblemáticos como los que ya hemos mencionado de Rodolfo Santana, Gilberto Pinto o incluso el mismo César Rengifo; las expresiones escénicas se orientaron objetiva y sistemáticamente a «pulverizar» una temática solapándola con otra. Y no solo ello, sino definitivamente dándole más prioridad a una que a otra.

Al final de los setenta, las expresiones de lo político en el teatro venezolano fueron sucintamente débiles o casi inexistentes, demasiado sutiles y delicadas para florecer tal como un punto de inflexión sustantiva. Por otro lado, la exacerbación y el «acunamiento» de un teatro agresor y a la vez agresivo, un teatro plagado de mucha fuerza y energía interna no tuvo otro derrotero antes que el de la política, el del existencialismo, el absurdo y que confluyó en expresiones dónde la violencia fue su manifestación más palpable. De la misma manera, las obras de autores consagrados o incluso de dramaturgos que durante aquellos años se consideraron «emergentes» y que a su vez siguieron planteamientos políticos, se vieron redimensionados *strictu sensu* hacia temáticas de la violencia. No más basta mencionar textos tales como *La muchacha del blue jean*[239] de Gilberto Pinto, o las piezas de Rodolfo Santana: *La muerte de Alfredo Gris*,[240] *El sitio*,[241] *Tiránicus*,[242] *El ejecutor*,[243] *Tarántula*,[244] etc., obras que inicialmente tuvieron una intención, si se puede decir política, pero que sustantivamente terminaron convirtiéndose en violentas. Textos que efectivamente dejaron entrever su viso político, pero que la escena nacional decantó en otro orbe distinto: la violencia. Dicho en otras palabras, obras que primero se leyeron como políticas, pero que sin embargo desvinculándose rápidamente de este orden y por meras afirmaciones de «investigación estética», y también de cierta sensibilidad a lo censurable, se transformaron en «violentas». La imagen que presentamos a continuación parece expresar claramente el significado de ello.

239 Gilberto Pinto: *La muchacha del blue-jeans*. Caracas: Edición Personal 1987.

240 Rodolfo Santana: *La muerte de Alfredo Gris: teatro*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades 1968.

241 Rodolfo Santana: *Nuestro padre Drácula, El sitio, Las camas: teatro*. Caracas: Monte Ávila Editores 1969.

242 Rodolfo Santana: «Tiránicus». In: *8 [i.e. Ocho] piezas cortas de teatro*. Caracas: Editorial Universidad de Carabobo 1974, pp. 101–127.

243 Texto inédito escrito en el año 1972.

244 Rodolfo Santana: *Tarántula*. Caracas: Monte Ávila Editores 1975.



Figura 4: *El sitio*, de Rodolfo Santana. Teatro Universitario de Maracay (TUM), Maracay, 1970. Foto © Miguel Gracia.

Tal como se ha afirmado, al final de la década de los 60 del siglo XX, en el teatro venezolano, las alusiones a lo político mermaron significativamente. Los 70’ fueron un tiempo de suplantación de ideas, de intercambio de metáforas, de eufemismos escénicos. Aquellas alusiones fueron sustituidas por otras a través de la instrumentación de un sinnúmero de procedimientos escénicos o de «artificios creativos», que transformaron el valor de significado de los elementos escénicos que se plantearon, y que en la mayoría de los casos no abandonaron una esfera verbal enunciativa, ni tampoco el campo del lenguaje. Fueron procedimientos teatrales que cambiaron el valor de significado del texto, yendo de uno estrictamente representacional de caracteres grotescos y expresionistas, a otro que ahondó en perfiles más bien psicológicos, intimistas y existenciales. Elementos a través de los cuales, la violencia iba, paso a paso, obteniendo primacía temática por sobre cualquier otra. Esta transustanciación de la escena planteó la idea (pensada casi como obviedad, como verdad de Perogrullo) de que una fragmentación inusitada, repentina, una descripción política cada vez más espasmódica, no lograría apuntalar ya, algún posible trasfondo ideológico, ni mucho menos uno político. Antes bien, casi solamente lograría degradar estos signos y sondearlos en otros contextos, en otras atmósferas escénicas, por supuesto más centradas en una línea que tendía a una búsqueda de lo existencial. Bástese

para ello recordar que en la pieza de Elisa Lerner *Vida con mamá*,[245] y con objeto de hacer referencia al asesinato de Salvador Allende,[246] simplemente Madre e Hija se preguntan, o antes bien preguntan a sus espectadores:

> HIJA – (Al grano): ¿Tú crees que fue asesinado o que se suicidó?
>
> (De inmediato aparece al fondo, por sobre la plataforma, un gran retrato en blanco y negro de Salvador Allende, con ese rostro triste, conmovido, con que apareció en los noticieros de televisión, durante los últimos días de su gobierno).
>
> HIJA: (La hija desciende del escenario, se mueve entre la primera fila de los espectadores y luego dirigiéndose a uno, con seriedad irreprochable) ¿Tú qué crees? (De regreso al escenario) ¿Tan solo la tragedia persona de un hombre cuyas esperanzas y sueños han sido frustrados terminando en suicidio o asesinato? (El retrato al hacerse más borroso luce amarillento, como las páginas de los periódicos viejos, hasta que desaparece).
>
> MADRE: *(Grita)* ¿Muerte o asesinato?
>
> HIJA: *(Una calma de antiguos pueblos)* Tenemos que seguir averiguando.[247]



Figura 5: *Vida con mamá*, de Elisa Lerner. Dir. Antonio Constante. El Nuevo Grupo de Caracas/Sala Juana Sujo, Caracas, 1975. Actúan: Herminia Valdez (Madre) y Laura Zerra (Hija). Foto © Miguel Gracia.

245 Elisa Lerner: *Vida con mamá*. Caracas: Monte Ávila Editores 1976.
246 Recordemos que *Vida con mamá* fue escrita y estrenada en 1976 y el golpe de Estado dado a Allende (así como su asesinato) datan del año 1973.
247 Lerner: «*Vida con mamá*», p. 118.

Sin embargo, este casi reiterativo llamado a un debate político, rompimiento brechtiano de vasta influencia en la escena teatral latinoamericana de aquellos años, y con explícitas referencias de acontecimientos reales, no trascendería en el teatro venezolano de forma muy prominente. Al menos no tanto, como para afirmar que en Venezuela se había «alojado» un tipo de teatro esencialmente político, incluso pensando en títulos de obras que así lo merecían.

Sin embargo, junto con Santana y Pinto, Lerner, de la que no se evidencia una teatralidad política que intente trascender el escenario propiamente venezolano, siempre tuvo un acercamiento a partir del cual no ignoró los acontecimientos políticos e históricos. La intención de Lerner no ponía su punto de vista en el exterior, sino más bien en una mirada introspectiva que poseía la capacidad de trasgredir el discurso, de hacerlo corrosivo, a través de la ironía, el humor sardónico, la violencia física psicológica, simbólica, muchas veces representada en todas las obras siempre desde el contexto de lo verbal.

La referencia (histórico-política) y la mujer en ese contexto fueron para Lerner siempre un elemento a partir del cual consagró su identidad política. No tanto sexual, sino más bien política. En el libro *Crónicas Ginecológicas* tanto como en *Vida con mamá* Lerner hace una radiografía de la formación de la identidad y de la cultura política del venezolano, así como el papel que ha cumplido dentro del universo en el que vive el venezolano. La autora destaca el papel de violencia, la agresividad y la corrupción política que históricamente ha dominado al país. En medio de ese conglomerado de ideas Lerner apunta:

> Mas en la crónica política venezolana, Beatriz Peña, una muy simpática dama, de jovialísimo trato social, en el año 28 se hizo célebre porque más que la agraciada reina de unos carnavales se convirtió en la ética, rebelde metáfora de los anhelos libertarios del pueblo.[248]

Si de parte del teatro hubo un «compromiso» político, este fue representado tan sutilmente que en la práctica pasó totalmente desapercibido. Aun cuando se llegó a observar sobre escena un cierto reflejo de violencia política. El tema de la violencia política que, en sentido contrario, se extendió por el resto del continente.

Resulta pues obvio, que la referencia sea, expresándolo de una manera metafórica, casi de una «mínima incandescencia»,[249] y con ello afirmar una suerte de ocultamiento explícito. Dicho de otro modo, la referencia política en este

248 Elisa Lerner: «Miss Venezuela: Otra fracasada versión de El Dorado». In: *Crónicas ginecológicas*. Caracas: Línea Editores Caracas 1984, p. 31.

249 Léase esta metáfora, nuevamente, a propósito de la obra de Isaac Chocrón. Véase en: Isaac Chocrón: *Teatro: El quinto infierno, Amoroso o una mínima incandescencia, Animales feroces*. Caracas: Dirección de Cultura Universidad Central de Venezuela 1968.

caso no fue más que textual. Solo en el texto mismo podemos leer el título de la unidad dramática[250] «Allende» y acto seguido el desarrollo de la secuencia entre Madre e Hija que no pasa de ser un «mero» enunciado.

Lo político latinoamericano fue un signo que nunca estuvo más directamente vinculado al discurso teatral como en Lerner. La autora tuvo la habilidad de tomarlo para hablar también de la historia de Venezuela y desmitificar algunos entendidos, algunos supuestos referenciales que no se reconocían o incluso no llegan a reconocerse. Así como en las *Crónicas ginecológicas*, en todas o casi todas las obras de Lerner se apunta una referencia al país y por qué no, al continente. La pregunta está escrita casi como una reiteración histórica en todas las obras de la autora. Pero la violencia y la agresividad de las obras de Lerner se focalizan en diversos centros no tan tangibles como los de Santana, Agüero o el propio Chalbaud entre otros. Los de Lerner son más tangentes.

No atreverse a enclaustrar el modelo en un esquema verbal es un signo que dice mucho de sí mismo, a la hora de pensar sobre el porqué de ello, sabiendo incluso de lo crítica que Elisa Lerner ha sido con la política a través de casi toda su literatura. No obstante, su trascendencia y su objetivo escénico parecían cumplir otras metas. Aunque algunos afirmen que: «Vida con mamá tiene asociaciones claramente políticas»[251] y que, como se puede leer aquí, se podría afirmar que, en cierta medida, sí las tiene, pero solo en «cierta medida»; por otro lado, el manejo más claro de Lerner (al menos desde esta lectura) es precisamente la que nos remite no a la política, sino a la violencia. En realidad, pareciera que Lerner se habría estado refiriendo a un tipo de violencia bastante particular, más bien generada por y/o a partir de una «frustración de vida» (primero visto en el personaje de la madre y seguidamente, por transferencia,[252] en el de la hija).

---

250 Se debe prestar atención al hecho de que Elisa Lerner ha dividido *Vida con Mamá* en dos actos. Así como también al hecho de que cada uno de ellos no está supeditado a una división por escenas, sino por unidades dramáticas. Cada unidad dramática a su vez recibe un título diferente que está hace referencia o alusión al tema tratado en dicha unidad. Así por ejemplo se puede leer: «*Allende*», «*Carlitos*», «*Mercedes*», «*El tranvía*», «*Los viajes*», etc. La referencia a Carlitos se debe expresamente a Carlos Andrés Pérez Ex presidente de Venezuela durante dos periodos y con quien Elisa Lerner tuvo una relación de amistad. Los periodos en los que Carlos Andrés Pérez fue presidente de la república corresponden de la siguiente forma: El último desde el 2 de febrero de 1989 hasta el 21 de mayo de 1993, y el primero desde el 12 de marzo de 1974 hasta el 12 de marzo de 1979.

251 Alicia Perdomo: «Monólogos en el vasto silencio del escenario». In: *Ciberayllu* (21/10/2004). https://andes.missouri.edu/andes/especiales/ap_elisalerner.html [Consultado el 25 de octubre de 2021].

252 La referencia psicoanalítica es inevitable en Lerner. Pocos autores la han marcado en Venezuela, pero en ese caso debemos leer a Johnny Gavlovski.

En la unidad dramática intitulada como «El cochecito de Bebé»,[253] la reminiscencia familiar, autobiográfica, asume en la educación y la formación, una figura de poder y de aniquilamiento del otro, la destrucción de generaciones es la representación voraz de la madre que grita en la casa, de la maestra que grita en la escuela, y que infringe el *bildung*,[254] a través del dolor o a través de una descarga de agresividad que atenta a su vez con una construcción de la tolerancia. En la escena que ya hemos mencionado se puede leer lo siguiente, veamos el ejemplo:

Hija: ¿Tanto tiempo sin salir del cochecito, sin salir a la vida?

Madre: No fue necesario que salieras. Fuiste inmensamente feliz dentro.

Hija: Los primeros años enclaustrada en un coche de bebé y todavía sin poder caminar, correr *(da una patada al cochecito, de él salen, estruendosamente, más potes y paquetes)* . . . gatear. . . ¿no me señalaron, tempranamente, de lisiada?

Madre: *(La observa críticamente)* Ese inicial período de inactividad, acaso ha configurado algo de tu torpeza actual, algunas dolorosas lentitudes. . .

Hija: Por eso nunca has querido separarte del cochecito. Y ahora lo quiero untar con pasta «Silvo» para que luzca como uno de tus tersos candelabros. El viejo cochecito te da seguridad. Te recuerda, constantemente, lo tarda que soy de movimientos, mi poca agilidad. Y es que ha sido la pesadez de mi cuerpo, lo que no me ha permitido alejarme de tu doméstico imperio, de tu sedentaria maldad. Mi cuerpo que, a veces se hincha como un huevo duro que se estuviese cocinando, eternamente, en una hornilla sometida a desgaste.

Madre: *(lanzando el cochecito hacia la Hija como en un violento juego deportivo)* No sigas. Eres muy indefensa físicamente, el cochecito aún puede abalanzarse sobre ti, golpearte y hasta hacerte sangrar.

Hija: (Devolviendo el coche a la Madre con el mismo ímpetu) Tú eres el cochecito.[255]

La idea de una frustración que construye un simbólico de la violencia y viceversa (una violencia que construye como si fuera reflejo y flujo de su inconsciente una simbólica de la frustración) se pone de manifiesto a través del desenvolvimiento de los personajes, así como también de las acciones ante la que se plantean los conflictos.

253 Lerner: *Vida con mamá*, p. 118 y ss.
254 En el sentido filosófico del término alemán que se define como: crecimiento, desarrollo, formación.
255 Lerner: *Vida con mamá*, p. 115.



Figura 6: *Vida con mamá*. Dir. Ibrahím Guerra. Grupo Rajatabla, Sala Ana Julia Rojas – Ateneo de Caracas 1990. Foto © Miguel Gracia.

Para Lerner el fracaso social de la Venezuela de los años 70 es una palpable demostración del descalabro que patentaba la llamada Democracia Representativa (durante el periodo de la IV República). En este mismo sentido, muy clara y acertadamente Susana Rotker en su libro *Isaac Chocrón y Elisa Lerner: Los transgresores de la literatura venezolana* afirma que:

> El problema central de la dramaturgia de Elisa Lerner es la identidad. Se trata también de la identidad femenina, de la identificación. Sus protagonistas se preguntan de un modo u otro quién soy, pero siempre partiendo del «soy lo que no soy». Es decir, su búsqueda vital no apunta a la aceptación del verdadero ser sino a experimentarse como un conjunto de carencias. Las mujeres de sus obras se definen a sí mismas a partir de sus fracasos, en relación con las expectativas de la sociedad y la familia. El código es claro: judías o no, les obsesiona aquello que les falta (encarnación de la femineidad, el matrimonio, la inteligencia como éxito en términos de sociabilidad).[256]

Con el objeto de reafirmar y esclarecer un poco esta idea veamos lo que la autora judío-venezolana decía el 16 de marzo de 1976.[257] Queremos referir sus

256 Susana Rotker: *Isaac Chocrón y Elisa Lerner: los transgresores de la literatura venezolana (reflexiones sobre la identidad judía)*. Caracas: FUNDARTE: Alcaldía del Municipio Libertador 1991, p. 69.

257 Significativamente esta entrevista sale en vivo 8 días antes del Golpe de Estado que el entonces Teniente Gral. Jorge Rafael Videla, junto al Almirante Eduardo Emilio Massera, y el

palabras en la entrevista realizada por Sofía Ímber durante la transmisión de su programa de televisión «Solo con Sofía».[258] Programa en el que Lerner afirmaba lo siguiente:

> Sofía Ímber: Todas tenemos mamá y no le escribimos, pero todas la vivimos y muchas no nos atrevemos a contarla. . . Ella es de las que se ha atrevido a contarla.
>
> Elisa Lerner: No. . . Yo no he contado «mi vida con mamá»,[259] todavía no me he atrevido y quizás alguna vez me atreva a contar la historia de una pequeña familia, ruso-rumana-austriaca centroeuropea. Cómo sus dos hijas emprendieron la lucha de querer ser venezolanas, unas venezolanas de 200 o 300 años (como dijo una vez el Dr. Ramón J. Velásquez), como si realmente todos nuestros antecesores hubieran vivido acá. Pero esta no es la vida, y perdona que te interrumpa, es la vida de dos mujeres venezolanas que, en el fondo cuando yo escribí, no sabía que estaba haciendo la vida de la democracia y de la dictadura venezolanas, de una mujer que había vivido la dictadura gomecista y de su hija, una mujer que ha vivido la dictadura perezjimenista, y después, descubren la democracia y ambas resultan frustradas.[260]

Es precisamente en el centro de esa cosmovisión que Lerner nos explica claramente cómo se llegó a producir aquella fuerte escisión entre violencia y política. Pero si bien, la política puede ser violenta, aquí más que ello, se asume la violencia como forma de control del otro. Este resulta ser un fenómeno que surge en medio de una sociedad regida por valores donde la violencia se constituye en factor determinante. En *Vida con Mamá* estamos ante dos mujeres, la madre que ha vivido el periodo de la dictadura[261] y la hija que lo ha hecho durante la democracia. El resultado del conflicto entre ambas arroja un destino crítico ulterior, «ambas resultan frustradas»,[262] no solo por el modelo político que les ha tocado vivir, sino también por el modelo social imperante, porque esa formación ha sido parte sustantiva de la violencia misma.

Brigadier General Orlando Ramón Agosti dieran en Argentina, hecho que no sólo refrendó las palabras de Lerner en *Vida con Mamá* sobre la violencia política en el continente, sino que además dieron una muestra preclara de la cosmovisión que se presenta en las obras de Lerner. Nos habla sobre la frustración y violencia política, y a la vez sobre la soledad de los latinoamericanos o la vida al desamparo.

258 *Solo con Sofía*, «Entrevista con Elisa Lerner,» dirigida por Sofía Ímber, Al aire Marzo 1976.

259 Las comillas son nuestras.

260 Sofía Ímber: «Solo con Sofía: Entrevista con Elisa Lerner». In *Solo con Sofía*. Caracas: Radio Caracas Televisión, 1976/03/16 1976.

261 Nos referimos a la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908–1935) y la del Gral. Marcos Pérez Jiménez (1952–1958).

262 Ímber: «Solo con Sofía: Entrevista con Elisa Lerner».

No obstante, estas expresiones de la violencia no eran una exclusividad en la dramaturgia de Lerner. Se hallaban por doquier desde los sesenta y se instalan en la década de los setenta de manera sustantiva. Resultó evidente que en la década de los ochenta el giro discursivo y el tono de ese giro, querían decirle al espectador que ahora toda esa descarga de agresividad se satirizaba y que el humor producía un efecto terapéutico. Aquello que había arremetido con gravedad, probablemente producto de una época y un tiempo se sometía a una realidad de ligereza, de liviandad, porque el «venezolano era liviano», era «simple», se sostenía de un humor «básico». El teatro quería mostrar el reflejo de lo que se «era», de lo que se había llegado a ser no con una actitud agresiva, sino con una descarga desmoralizante de la vacuidad del humor fácil pero que finalmente fue agresivo, aunque simulara otra cosa.

El teatro de los ochenta hace su quiebre, su ruptura con los setenta cuando se entra en la etapa profunda de los «simulacros».[263] En términos de Zygmunt Bauman y atendiendo al concepto de «modernidad líquida»[264] lo podríamos clasificar como el teatro de la «violencia líquida». Pasamos de los vestigios de una realidad lacerante como el que se da entre Ana I y Ana II de la obra *El juego* de Mariela Romero, de la descarga furtiva de agresividad en *Coloquio de hipócritas* de Paul Williams a través de Flop y Track, etc., a la liviandad sostenida en piezas únicas, sin continuidad, manejando los discursos televisivos en obras como *El aplauso va por dentro* de Mónica Montañés. Esta producción dramática que no dejó después de los setenta ninguna huella dramatúrgica en el teatro venezolano. Incluso está depauperación del concepto, de la idea, esta simplificación del sistema dramático creó un modelo que se había forjado durante tanto tiempo en obras que ejecutaron una sustitución de operaciones creativas y que fueron ajenas a la realidad venezolana. En el ejemplo citado (uno de un amplísimo conjunto) nos referimos al texto de Montañés, que como se podría ver reproduce esquemas y estructuras que responden a una estética derivada de los modelos que se presentan en el teatro norteamericano, pero sobre todo en el de Miami. Esos textos y espectáculos copian modelos foráneos que no se resignifican en la

263 Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós [4]1993.

264 Veamos la explicación al respecto que ofrece Luis Arenas: «La modernidad líquida se siente una sociedad más libre porque no se ve obligada ya a practicar la obediencia a Dios, a un monarca absoluto, a un líder, al padre, al Estado, a los imperativos de la moralidad o a los compromisos con la historia. Pero si entendemos la libertad no sólo en su dimensión negativa (como emancipación de una norma, esto es, como desregulación) sino como capacidad positiva para llevar adelante las propias intenciones, está claro que esa libertad requiere de algo más que simplemente remover los obstáculos externos que nos impiden actuar». Luis Arenas: «Zygmunt Bauman: Paisajes de la modernidad líquida». In: *Revista Internacional de Filosofía*, 54 (2011), p. 116; Bauman: «*Modernidad líquida*».

subjetividad de lo venezolano. Se copia un teatro sin raigambre histórica, un canon que no responde fehacientemente a la tradición teatral del país.

En el contexto de las epistemes podríamos desglosar así también algunas *sub-epistemes* que están intrínsecamente enraizadas en las subsiguientes y de las que no logramos distinguir sus diferencias. Después de la segunda modernidad iniciada con Rodolfo Santana, la fuerza que la experimentación había adquirido en los setenta prontamente se disolvió trocando el discurso de la complejidad en el de la simplicidad. Simplicidad que fue la del teatro de lenguaje fácil, grácil, sin profundidad. La simplicidad del teatro banal que se tradujo en la mayoría de los casos en un teatro comercial. De un teatro que incluso llega a comercializar y banalizar el concepto de fondo de textos emblemáticos del teatro venezolano como sucedió con *La revolución* de Isaac Chocrón.

5.5 La revolución en tres tiempos

La pieza de Isaac Chocrón *La revolución* trata de la relación que dos travestis, dos homosexuales, Eloy y Gabriel, llevan en su vida cotidiana. Según palabras del propio Chocrón[265] inicialmente los personajes de la pieza no iban a ser dos homosexuales y travestis. En realidad, Chocrón había pensado que fueran dos enanos. Pero el autor rápidamente se dio cuenta que el objetivo de lo que quería plantear se perdería si insistía sobre ello. Chocrón no entendería que los personajes no podían ser dos enanos, sino hasta cuando acompañó a Román Chalbaud a un bar de la ciudad de Caracas, justo en el momento en que Chalbaud iniciaba su proyecto de *El pez que fuma*. La visita (lugares nunca frecuentados por Chocrón) fue un hallazgo para el dramaturgo. Fue exactamente en este lugar que Chocrón entendió que los personajes de *La revolución* no podían ser exactamente dos enanos, como después no iban a serlo. En cambio, observó allí, en ese bar, la performance de dos travestis que tenían en común el hecho de trabajar en un lugar que con el paso de los años había sufrido la decadencia, y que tanto ese «Eloy» y ese «Gabriel» se postraban sobre una escena que solo exponía las frustraciones de dos vidas perdidas.

La pregunta que surge de allí entonces es ¿En qué consistió el cambio? ¿Por qué ocurrió? La sustitución de los dos enanos por los travestis y homosexuales residió en que la condición de ser enano no es una escogencia o no de-

265 A finales de los años 90, justo para el estreno de Escrito y sellado en el antiguo Centro Cultura Consolidado llevé a cabo una entrevista en la que el dramaturgo expuso las ideas que resumimos aquí.

pende de una decisión personal. Tal como el mismo Chocrón afirmaba, «no se escoge ser enano, y está claro que esto no depende de si uno quiere o no serlo. Se es alto o bajo, pero no se decide sobre esta cuestión, en cambio, travestirse o ser homosexual parte de una condición individual».[266] No fue, obviamente, solo el cambio de personajes lo que ocasionó que *La revolución* se convirtiera en una pieza emblemática tanto para el autor como para el teatro venezolano. La obra trocó temas y utilizó procedimientos dramatúrgicos, así como «presentaciones» puntuales que obviamente instalaron un cambio de los sistemas de la teatralidad que se dieron en el país. De todas formas, se debe decir previamente que la pieza es una rareza en la dramaturgia de Chocrón, si atendemos a que la mayor parte de los trabajos del autor es autobiográfica.

En este sentido, si tomamos como punto de partida el valor de lo autobiográfico, (aunque el mismo Chocrón era homosexual) esta pieza no trata de él, ni de su vida, sino que trata de un país. La significación de esta nota es ver la trascendencia y transición de una obra que en relación con los acontecimientos históricos de Venezuela ha llegado a constituirse en tres versiones muy diferentes una de otra. Es decir, la primera versión no expone un texto totalmente contestatario. Dirigida por Román Chalbaud surge en medio de un debate que trasciende la realidad del país de entonces y la atraviesa sustantivamente. La segunda Revolución va hacia una obra que quiere desprenderse de ese carácter que domina a la primera como crítica directa, como crítica de corrosión. El montaje que llevó a cabo Armando Gota fue suelto, menos agresivo, un poco más edulcorado y con la brillantez de la actuación de Mariano Álvarez y Gustavo Rodríguez.

Finalmente, la tercera versión fue hecha por el GA80 o Grupo Actoral Ochenta con Basilio Álvarez y Héctor Manrique y bajo la dirección del propio Manrique, a partir de la cual el aligeramiento de la crítica es total y el humor primero, el de la primera versión, humor agresivo político e hiriente, el reflejo de dos trasvestis que irrumpían violentamente en la escena cejaba en el recurso de algo que la cosificación machista toma como singularidad particular para divertirse o para entretenerse. Debemos decir de todos modos que ninguna de las dos últimas versiones, ni la que dirigió Armando Gota (de una alta calidad teatral), ni la del GA80 tenían intenciones comerciales, sino más bien políticas, con claros puntos de vista e interpretaciones y definidas en contextos muy especiales, que buscaban recuperar una realidad (no la de los setenta) sino sostenida fundamentalmente por el título de la pieza *La revolución* en el momento de la Venezuela actual (la de los noventa y la más próxima a nosotros durante el proyecto bolivariano). Ambas versiones

266 Palabras propias de Isaac Chocrón. Estas palabras forman parte de una entrevista que le realicé a Isaac Chocrón en el año 1995 antes del estreno de su obra *Escrito y sellado*.



Figuras 7–10: *La revolución*, de Isaac Chocrón. Caracas 1971. En las imágenes los actores José Ignacio Cabrujas (Eloy) y Rafael Briceño (Gabriel). Samuel Dembo ©ArchivoFotografíaUrbana.

tomaban como punto de partida un humor sarcástico y corrosivo que llevaba a ambas propuestas hasta el plano político. Obviamente con el consecuente logro o no (no es lo que está en discusión en este punto) de ese efecto buscado. Si lo tomáramos desde la perspectiva del montaje de Gota o la del GA80 habría entonces que preguntarse exactamente qué quiso hacer Chocrón con este texto.



Figura 11: *La revolución*, de Isaac Chocrón. Dir. Armando Gota. Ateneo de Caracas, 2014. En la foto los actores Alejandro Corona[267] (Eloy) y Gustavo Rodríguez (Gabriel). Foto © Ateneo de Caracas. https://ateneodecaracas.wordpress.com/la-revolucion/

El mensaje original de su autor se veía desplazado por claras intenciones de un sesgo político que se perdía en el modo de pensar posmoderno y en esa definición de un teatro que debía emplear un «humor venezolano». La agresividad de la chanza, la fuerza del reírse del otro, de la ridiculez, dejaba atrás la travesía política que con esta pieza se había trazado Chocrón. Una obra que históricamente se resignifica en este texto de Gabriel cuando dice:

> aquí no pasa nada. ¿No te das cuenta Eloy? No. . . pasa. . . nada. A lo mejor lo único que pasa soy yo. Y creo que «paso» porque viene gente a verme. ¿No te das cuenta del significado irónico. . . grotesco? Yo, tú, esto, formamos un acontecimiento en un lugar donde ya no ocurre ningún acontecimiento.[268]

Las tres versiones que se hicieron del texto dramático de Isaac Chocrón *La revolución* (1972) marcan el sentido de tres tradiciones escénicas en el teatro venezolano, o si es necesario decirlo de tres momentos diferentes, que también han tenido como corolario un destino diferente. *La revolución* es uno de los textos insertos en esta década que esquemáticamente responde a los modelos dramatúrgicos de la época. Además, la obra adquiere una deriva que el mismo Isaac

267 Armando Gota llevó a escena en una segunda oportunidad la pieza. En una versión renovada y a muchos años del fallecimiento del actor Mariano Álvarez, el personaje que hacía Álvarez fue interpretado por el actor Alejandro Corona. Esta es la imagen que reproducimos aquí.
268 Chocrón, «*La Revolución*» p. 118.





Figura 12 y 13: *La revolución*, de Isaac Chocrón, en la versión del Grupo Actoral 80. Dir. Héctor Manrique. Caracas, 2007. Actúan: Héctor Manrique (Eloy) y Basilio Álvarez (Gabriel). Foto © Nicola Rocco.



Figura 14: El personaje de Eloy (Rafael Briceño) versión del año 1971 en Caracas: «aquí no pasa nada. . .». Samuel Dembo © ArchivoFotografíaUrbana.

Chocrón declaró como insospechada. El autor siempre declaraba que nunca llegó a pensar en la fortuna de ese texto. De todas formas, *La revolución* no es la única de las piezas que tiene esta propiedad. De estas décadas hay textos y autores que han trascendido en esa misma dimensión, entre otros; Paul Williams, Gilberto Agüero, Mariela Romero, Edilio Peña, y muchos más. La idea de la proyección nos permite afirmar que *La revolución* es uno de los textos que ya se podrían considerar un clásico del teatro venezolano, aunque no sea este de los más representativos o de los que más que más especialmente se identificancon la dramaturgia Isaac Chocrón. De hecho, al mismo texto podemos tomarlo como un referencial solitario si se trata de contextualizarlo con toda su estética y su teatralidad.

No obstante, la segunda modernidad[269] se fundó en el marco de una teatralidad resquebrajaba frente a la de los setenta. Se trocó por otra más suave, vistosa y ligera que empezó, y en muchos casos siguió, apuntando a una teatralidad que surgiera de los diálogos y discursos locales, que se representara en el sentido de lo que hasta ese momento se había logrado, pero que cedió por diversos aspectos a la de la episteme comercial del humor simple y vacuo. En ese medio se creó un teatro que en su momento nosotros hemos definido como SONY-E y que se representaba por lo comercial. Se pasó de los grandes monólogos de José Gabriel Núñez como *Madame Pompinette*, los de Ibsen Martínez como *L.S.D,* los de Néstor Caballero *De marcianos, patriotas y liberadas*, incluso textos que reflejaban la realidad de un país como *Fotomatón* de Gustavo Ott, a los monólogos que fueron copia del teatro comercial norteamericano, tales como el texto de *Monólogos de la vagina*. Allí surgió la primera «dramaturgia líquida». Esta dramaturgia tomó su punto de partida de una más o menos conformada con criterios y perspectivas de teatralidad sustantivos, desplazándose hasta una que se valía, simplemente, de la broma insultante, pero sin la dirección precisa de la anterior: Núñez, Martínez, Caballero, etc. Una «teatralidad» que pulverizaba lo teatral, o que en el mejor de los casos construyó teatralidades de otra índole. No obstante, fueron nuevas perspectivas que estuvieron alejadas del canon teatral venezolano. Teatros en los que la teatralidad se manifestaba invertida. El teatro abandonó esa mirada profunda y pasó a describir al venezolano en textos que parecían distanciarse de su propia realidad. Así aparecieron obras como *El aplauso va por dentro* (Mónica Montañés), *Divorciarme yo* (Orlando Urdaneta), *No seré feliz, pero tengo marido* (Viviana Gómez Thorpe). Este último teatro se escribió y se puso en escena, haciendo, suponiendo que se adelantaba a una «nueva» tradición teatral y que esa tradición reflejaba

269 Recordemos que el punto de partida de la Segunda Modernidad nosotros la hemos marcado a partir de la obra de Rodolfo Santana *Mirando al tendido* del año 1987.

las más profundas experiencias existenciales del venezolano de los noventa y años sucesivos. Una «teatralidad» que se suponía estaba más cercana, más conectada con su público. Se trató del «teatro» que abonó en el terreno del *show-comic* o el teatro de revista *Sony-E*.[270] Se trató de un «teatro», en consecuencia, vinculado directamente al *Stand up Comedy*. Un teatro que se representó como si los que lo hacían y aun lo hacen fueran actores que formaran parte de una larga tradición de actuación, aunque en realidad nunca han tenido nada que ver con ello. En ese marco, en ese contexto aparecieron y siguen presentes formas de representación como las de *Er Conde del Guácharo*,[271] *El Profesor Briceño* o *El Show de George Harris* y a las que el mismo público incluso define como teatro. El desarrollo que se dio en Venezuela de un cúmulo de múltiples y diversas teatralidades, de formas de representación, pasó de tener un espectro amplísimo de miradas escénicas, a reducirse a formas de expresión y figuras que en modo alguno se sostenían, ni se sostienen en la tradición. Tradición a la que históricamente el teatro venezolano se había adosado, especialmente si nos referimos a aquel que ya desde los años cuarenta y que hasta bien entrados la década de los ochenta (a pesar de que la década de los ochenta hubiera sido el principio de la crisis) se daba como fundamento de un teatro nacional, el cual irrumpía con amplísimas cosmovisiones estéticas. Lo que toda esta transformación significó es que, explicado en términos de Peter Brook, se había pasado de hacerse un Teatro Sagrado a hacerse un Teatro Mortal.[272] La supuesta teatralidad de este teatro *Sony-E,* no solo es el sello más fidedigno, la muestra más palpable de ese «Teatro Mortal», sino también la más clara exposición de la muerte de un teatro junto con la vastedad de sus riquezas estéticas. Al mismo tiempo es el más fiel exponente del proceso de desmontaje que en el campo cultural sufre Venezuela, junto al resquebrajamiento de los tejidos sociales. La disolución del teatro de los setenta, la teatralidad de creadores de los ochenta que ven mermadas sus capacidades frente al embate del teatro comercial

---

270 *Sony Entertainment Television* fue un canal de televisión por suscripción de origen estadounidense. El canal comenzó sus emisiones bajo el nombre «Sony-E». El canal mantuvo una programación de humor comercial y presentación de STAND-UP Comedy.

271 El espectáculo y personaje de Er Conde del Guácharo tiene un origen distinto a los otros dos que hemos mencionado. Tiene muchísimas etapas y surgió del trabajo que Benjamín Rauseo (quien interpreta a Er Conde del Guácharo) hizo con Levy-Rossell. Rossell aparte de todo su trabajo teatral tuvo siempre la condición de detectar talentos o crear proyectos de actores de muy larga duración y data. Benjamín Rauseo o también el actor Guillermo Dávila, entre muchísimos otros. El actor venezolano Basilio Álvarez tuvo un paso importante con Levy-Rossell.

272 Peter Brook: El espacio vacío: arte y técnica del teatro. Barcelona: Península 1997.

en la Venezuela «post-saudita», el surgimiento de una «teatralida chatarra»[273] desgastada en el engranaje de un cierto proceso teatral, significan a nuestro juicio un punto de crisis culminante sobre las que el propio teatro venezolano hoy tiene que hacer frente. No obstante, también significa un quiebre en los lazos que se elaboran en el marco del «contrato social». ¿Afirmamos, de este modo, una muerte total del teatro en Venezuela? No. En Venezuela sí hay un nuevo teatro, que se desenvuelve en otros contextos y que representa una cierta continuidad de la producción estética del país. Solo queremos mostrar de qué modo se produjo el quiebre entre las epistemes de los setenta, las de los ochenta y otras que se dicen son el eco y las resonancias de la historia cultural de un país: aun cuando en realidad no lo sean.

5.6 Epistemes de la crueldad y la violencia

Por todo lo anteriormente expuesto resulta imprescindible derivar la investigación hacia otros aspectos que nos permitirán comprender con más exactitud en qué sentido se articularon las epistemes de la crueldad y la violencia en el teatro venezolano. Primeramente, definamos al teatro como un acto, una experiencia que conlleva inevitablemente un carácter hierofánico. Se hace tal como afirma Rodolfo Santana en una nota introductoria a sus *Siete piezas de teatro*[274] cuando se consuma el acto de la representación. Hasta entonces, el texto es solo un escrito que está exigiendo una «aparición» en la escena. Mientras el texto se queda en ese plano, es solo eso, texto. Santana que fue un gran conocedor de la estructura dramática lo dice muy claramente en sus «Aproximaciones a nuevos textos»:

> [. . .] obras inéditas poseen cierta dureza estructural que me impide reflexionar sobre ellas con la amplitud de las piezas ya representadas y estimadas por los críticos y los espectadores. Sin duda, la puesta en escena es el campo donde los textos teatrales adquieren su total significación y complejidad y su adherencia al tiempo que testimonian.[275]

El teatro es una representación que tiene su raigambre en lo social. No habla nunca para sí mismo, habla sobre los demás y para los demás. En este sentido, el acto propio de lo teatral siempre está rozando lo hierofánico, lo ritual, lo sa-

273 Hemos omitido la letra «d» de la palabra «teatralidad» con la intención directa de expresar precisamente el giro hacia una teatralidad y un teatro desplazado de los cánones tradicionales.
274 Rodolfo Santana: *Siete piezas de teatro*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte 2011.
275 Ibid., p. 5.

grado y por ende lo violento. La acción teatral se ve acometida por actos desmedidos que muchas veces nos llevan a la propia acción dramática. Sabiendo que no es la primera vez que se da esta definición (ya lo han descrito y explicado amplia y suficientemente autores como Jean Duvignaud, Antonin Artaud, Peter Brook o Jerzy Grotowski, entre muchísimos otros) no intentaremos desentrañar aquí, si el teatro posee la cualidad de «religioso», sagrado o hierofánico. Por el contrario, el teatro, todo teatro es una hierofanía.[276] Una hierofanía funciona como si fuera una expresión objetiva de una realidad apenas perceptible. Por ello, lo hierofánico es parte de una teatralidad, goza de la cualidad de lo inmanente. De lo que está presente de modo invisible. Del modo más palpable que se puede tener del nivel de sacralización a la que alcanza la fiesta es en el momento mismo cuando la hierofanía se produce. En el ritual, el sujeto que está a punto de ser «poseído» y entra en un estado de trance, tiene un atisbo de vida en el lugar de la hierofanía. Es en ese preciso momento en que cuando todos los elementos «teatrales» entran en juego se presentan las relaciones intersubjetivas del «misterio» del pensamiento y sus vínculos con el cuerpo. Es perfectamente perceptible cuando asistimos a la misa, a un acto ritual, a una sesión chamánica, o a una fiesta de orden menos sagrado, más simple y popular. El teatro sobrevive en ese medio. La escena es el lugar donde el teatro se transforma en un medio y una herramienta de alta precisión, así como de objetivación de los elementos. Solamente para contextualizar la idea nos valdremos al mismo tiempo de lo que afirma Peter Brook en su libro *El espacio vacío*. Brook nos plantea:

---

276 Un acto hierofánica es una experiencia sagrada que se revela por medio de la síntesis poética de ciertas prácticas rituales, las que incluso pueden llevarnos a crear cierto tipo de alucinaciones, haciéndonos creer que estamos en un plano diferente, cuando en realidad se trata del puro imaginismo de la práctica performántica. Solo que esa actividad, acción, secuencia es en todo sentido hierofánica. En un grado muy desarrollado se produce un acto hierofánico por la vía del desprendimiento de los valores más primitivos de nuestra conciencia. En el teatro, lo hierofánico aparece cuando el actor entra en un «trance» que es físico y real, pero que le permite construir un universo de duplicidad. El teatro venezolano de los setenta quiso explorar experiencias escénicas que fueran para ellos trascendentales, o que al menos así se entendieran. Es difícil determinar el logro de estas nociones y experiencias. En la mayoría de los casos fracasaron totalmente debido a un exacerbado empirismo. Otras derivaron en modelos que a la larga no dieron respuestas conclusivas. En el sentido de Grotowski es un encuentro con nuestras raíces históricas más profundas. Básicamente, asumiremos esta perspectiva que se deriva de una interpretación de los conceptos de Mircea Eliade. Véase en: Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama 1967.

> Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que solo podemos reconocer cuándo se manifiestan en forma de ritmos o figuras.[277]

Es de notar que el grado más sublime de la sacralización de toda celebración o acontecimiento ritual está representado en la cualidad, en la esencia del mismo acto hierofánico. Y allí, donde el hierofante participa con cierta vehemencia, tanto él mismo como lo que lo consagra dentro del cuerpo de la fiesta produce un efecto que nos permite vivir una experiencia de trascendencia. Es precisamente en ese lugar, en el que podemos observar que estará perpetuamente recubierto de una especie de manto o «aura» que el estado del actor le permite acceder por ser este benefactor de un carácter puramente teatralizador. Son acciones que por demás abruman al participante y lo recubren dentro de su propio acto ceremonial. En ese plano pareciera que el teatro resulta haberse convertido en el perfecto escenario dentro del cual podemos dar/ser dados (entendiendo estos actos de dar/actos de ser entregados a algo en el sentido mismo de cumplir o «llevar a cabo» una acción meticulosamente religiosa, o en otras palabras concedernos y ser parte de una consagración) y que por supuesto acude a nosotros en el contexto de todo acto hierofánico. Querámoslo o no, lo asumamos o no, el teatro termina convirtiéndose en la expresión más fidedigna de aquello que busca lo religioso y esto nunca será menos que las acciones de sus elementos, aquellos que se prestan rápidamente para calmar o excitar, atajar o destrozar, limpiar o manchar no solo lo escénico, sino también lo que bordea a este.

Fueron precisamente este tipo de experimentaciones escénicas de «performances comunicativos», actos en ejecución, transiciones en trance, que se llegaron a observar por primera vez en el teatro venezolano durante la década de los setenta. De tal forma que (y ello ocurrió repentinamente, bastante sorpresivamente) cuando una gran cantidad de espectadores que asistían con fluidez y consuetudinariamente a las salas, se vieron de pronto alcanzados por las esferas que buscaban lo sacro como una manifestación superior, cuando el espectador se vio inundado de actos hierofánicos, sacralizantes del/un nuevo actor (o, mejor dicho: actor-agresor) el teatro se volvió violencia pura. Esta será una de las razones por las cuales aquel espectador debió, sin duda alguna y literalmente hablando, huir con prontitud de un lugar que obviamente ya no le pertenecía de ninguna manera. Así fue como se dio inicio a un proceso en el que

277 Peter Brook, *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península septiembre 1997, p. 61.

podíamos enfrentarnos con un tipo de actor que en nombre de esa vasta «religiosidad» que le «abrumaba» dentro de su cotidianidad, agredía brutalmente, vapuleaba sin ton ni son, insultaba con gesticulaciones de muy mal gusto, o en el mejor de los casos verbalmente, y finalmente denostaba despiadadamente a un espectador que se había mantenido firme marcando presencia y crítica en los espectáculos, pero asistiendo en este sentido a su defenestración absoluta.

Así que toda esta «celebración», toda esa «gran fiesta» se transformó en, no ya una misa, una verdadera *Mise-en-scène*, sino que reveló el lado oscuro de un teatro que muchas veces bordeó la metatextualidades de un «teatro muerto».[278] Allí, dentro de ese marco, el actor dejó de ser el que supuestamente debía ser, y no se convirtió, sino en un simple oficiante. No fue un actor, sino que creyó ser un «médium»; quiso ser un actor y creyó fervientemente que lo sería, pero finalmente se convirtió en materia pura de la «peste».[279] Y lo que ocurrió a partir de esa concepción fue que ese «actor», ese «oficiante» (antes que en un nuevo actor) se transformó, en el sentido total del término, en un agresor directo, o en el mejor de los casos en actor-agresor. Se debe afirmar que esta situación no hizo sino más que mostrar el reflejo propio del malestar cultural que se venía construyendo, constituyendo en el marco del sistema de valores de la sociedad venezolana de entonces. A la vez, tal como afirma Jean Duvignaud, cuando al referirse sobre qué valores se ponen sobre la escena y cuáles son los que se muestran únicamente en el ámbito de lo social, o dicho de otro modo, valores que en lo social no encuentran modos de expresión y de manifestación y en el teatro sí, expresa:

> En torno al teatro, existe la vida hormigueante y multiforme, las diversas actitudes afectivas y las confusas emociones, de violentos contrastes. Aquí algunos grupos en lucha mantienen el desorden en regiones enteras en nombre de valores que nunca encontrarán su expresión sobre la escena. Allí, se manifiestan pasiones, sensaciones, que constituyen la propia existencia, la trama de lo social. Robert Mandrou, como la mayor parte de los historiadores de la época, nos muestra las violencias, los raptos, los crímenes que caracterizan la vida privada y pública. Añadamos las magias blancas o negras, las creencias de las sectas y de las comunidades secretas.[280]

El teatro venezolano de los setenta fue poco a poco convirtiéndose en ese juego de espejos que de acuerdo con la cita de Duvignaud nos revela como magias blancas (a veces) y como magias negras (otras veces) pero que en el hecho teatral se filtran, «no van a cristalizarse como en un molde en la experiencia del

278 En el sentido que lo expresa Peter Brook. Véase en: ibid., pp. 19–60.
279 Antonin Artaud: *El teatro y su doble*. México, D.F.; Buenos Aires: Hermes; Sudamericana 1987.
280 Jean Duvignaud: *Sociología del teatro; ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica ^{3}1981, p. 163.

teatro».[281] Esta idea de Duvignaud parece no haberse cumplido en el teatro venezolano de los setenta. Lo que en el desarrollo de las metáforas teatrales y de lo social ocurrió en Venezuela fue algo más complejo aún. Se trató de que el teatro se trocó en la vida pública y viceversa, la vida pública en teatro. La teatralidad de los setenta llevó la vida pública al teatro castigando ese desenfadado y cruel sistema cultural que la realidad petrolera había forjado en el venezolano. Y lo llevó a un extremo tal que puso en escena lo real. Por supuesto que con ello tuvo logros escénicos y estéticos, como en el caso de Santana, por ejemplo, eso que hemos dado a llamar el Santana proyectivo, entre muchos otros miles de «Santanas» que podemos hallar. Y no solo él, sino, en realidad todos y cada uno de los nombrados en este trabajo. Sin embargo, el teatro no jugó a la irrealidad, a la artificialidad de la puesta, sino que jugó a la realidad política, a la realidad religiosa, a la realidad cultural. Fue llevar la realidad a escena. Una teatralidad sin metáfora que jugó en dos terrenos, entre lo sacro y lo profano. Fue una descarga desenfadada en muchos casos de agresividad pura, en otras de una agresividad simbólica o simbolizada. Ya en 1967 se vislumbraba esta concepción primero como hemos dicho con *Los ángeles terribles* de Román Chalbaud. Pero también se expresa en piezas como *La máxima felicidad* de Isaac Chocrón nos muestra como la historia de la sociedad en la escena es algo más que el reflejo de la vida misma. Sin embargo, la teatralidad que buscaba la experiencia estética fue siendo suplantada por una teatralidad de la realidad alejándose cada vez más de lo que el teatro quería decir desde el teatro, y creyendo tener una mejor posición en tanto que lo expresivo debía ser suplantado por lo «real».

No obstante, este horizonte desalentador, también es necesario recalcar que no tocó solo y únicamente al plano de la actuación y de la puesta en escena, sino que de la misma manera hubo un texto, un cuerpo de dramaturgos, los cuales rápidamente se volvieron, asimismo, y diciéndolo sin eufemismos, «agresores». Como corolario a esta forma expresiva y estética, también se llevó a cabo una puesta en escena totalizante de todos los lugares que pertenecían a la sala, superando la estructura de una escena a la italiana y convirtiéndose por fin en escena dónde se sacralizaba la violencia, con un tipo de agresión que inicialmente era verbal, seguida de una física, y agregando por último la más feroz, la psicológica. En este mismo orden de ideas, la sala fue primero espacio escénico, después «iglesia» y finalmente centro de encarnación de figuras superiores a la realidad concreta de la actuación.

---

281 Ibid., p. 302.

A pesar de estos controversiales experimentos se debe decir igualmente, que también fueron décadas fundamentales para el desarrollo de un nuevo modelo de representación escénica. Lo fueron porque el país, igual que el teatro, se desarrollaba en distintos ámbitos, altos contrastes de acciones violentas y agresivas. Verbigracia de ello tenemos claras características que enunciaban y anunciaban el declive que se avecinaba. La guerrilla urbana que había sufrido estrepitosos fracasos político-militares, la implementación de un modelo educativo que no respondía sino por la vía del «golpe», del grito, de la ridiculización del otro; la burla constante o el juego sardónico frente a los demás. Valores, estructuras que formaron, pero que al mismo tiempo siguen siendo parte de la concreción de un sistema de profundo deterioro y menoscabo moral.

Y como recursos lingüísticos, formas concretas de expresar este malestar cultural, se echó mano de múltiples formas: la ironía usada con fecundo desprecio hacia el otro u otros, la risa sarcástica y burlona, la chanza vulgar y el desprecio, una exacerbada y creciente vanidad, etc. Esta paradojal y compleja situación que se dio en la vida cotidiana pero que raudamente se trasladó al teatro, o mejor dicho que el teatro reveló a los espectadores, produjo como consecuencia que, por un lado, un público se desmarcara abandonando las salas; por otro, apareciera singularmente un teatro que floreció estéticamente. Aun cuando, en el conjunto, ambos aspectos no parecían tener congruencia dentro del contexto de la totalidad en el que se desenvolvían porque respondía a esa deconstrucción del sujeto cultural, aun cuando esa situación simulara fragmentación y rotura, aun así ambos procesos estaban íntimamente asociados, íntimamente ligados. El teatro interpretaba la vida en todas sus dimensiones. El público no avizoraba que el teatro mostraba a la sociedad el desarrollo de una historia cultural. El público asumió que lo visto en la escena venezolana era solamente parte del universo de la ficción del teatro. En realidad, lo que se implementó en escena no fue, ni más ni menos, que lo que se podía ver en la cotidianidad misma de la calle, en el acontecer diario. En consecuencia, las formas de la teatralidad se vieron vastamente influenciadas en todas sus maneras de expresión y de representación, tanto por ideas, como por tendencias temáticas que definieron claramente la pauta y la necesidad de crear un teatro frontal, sin ambages, sin eufemismos. Se creyó que sobre la escena era necesario presentar la más pura y descarnada crudeza de la vida misma. El corolario de esa «verdad», de esa expresión no fue más que agresividad directa y pura, expresa, concreta. A guisa de los argumentos que planteamos debemos traer a colación una emblemática versión que se hizo de la pieza *El animador* de Rodolfo Santana, estrenada durante la realización del «Primer Festival Nacional de Teatro de Provincia» (1982). La puesta fue llevada a cabo por el grupo de teatro «Rafael Briceño» del Estado Mérida – Venezuela, bajo la dirección de Rómulo Rivas, y

con actuaciones de él mismo y su hermano Alfonso Rivas. No se puede afirmar que la obra sea en sí una apología a la violencia, de hecho, no lo es, pero nos revela el complejo sistema de agresión que los medios de comunicación ejercen y ejercieron en Venezuela. Es la exposición más palpable del tenso conflicto que hay entre medios de comunicación[282] y sociedad venezolana.

Los modelos de representaciones sociales que se definían a través de la televisión terminaron reproduciéndose ya no simbólicamente (como suele suceder con el imaginario de la pantalla), sino con acciones concretas en la sociedad misma que estamos inmersos. En sí, *El animador* se puede definir como una obra sencilla, pero a la vez es una pieza que expresa la fuerza de una situación que terminará convirtiéndose en trágica. Es, efectivamente, trágica sin embargo Santana logra un texto «limpio» en cuanto a su estructura pero que en consecuencia representa una realidad terrible, incluso hoy en día. Salvando las distancias, se puede afirmar que, entre la obra de Santana y la novela de William Golding, *El señor de las moscas*[283] se manifiesta un ejemplo claro de cómo la violencia puede surgir, cuando los valores y los sistemas de relaciones sociales que se ordenan en medio de la llamada normalidad comienzan a ser subvertidos de forma indiscriminada. Estamos en presencia de aquello que Baudrillard en su libro *Cultura y Simulacro*, explica como el fin de lo social. Lo que afirma Baudrillard es lo siguiente:

> Lo social no es un proceso claro y unívoco. ¿Las sociedades modernas responden a un proceso de socialización o de desocialización progresivo? Todo depende de la acepción del término; ahora bien, no hay ninguna segura, y todas son reversibles. Así unas instituciones que jalonaron los «progresos de lo social» (urbanización, concentración, producción, trabajo, medicina, escolarización, seguridad social, seguros, etc.) comprendiendo en ellas al capital, que fue sin duda el medio de socialización más eficaz de todos, se puede decir que producen o destruyen lo social en movimiento.[284]

Tal como se desprende de aquí, lo social es una definición profundamente maleable que aparece ajustada a los cánones del capital. Es decir, lo social es una invención particularmente propia del capital.

282 Hay algunos estudios al respecto de los medios en Venezuela. No obstante, no parecen atender a esta problemática. La construcción de un imaginario venezolano como el que describimos fue llevado a la escena por el teatro venezolano; y al cine por diversa producciones filmográficas entre otras: *Canción mansa para un pueblo bravo* (1976), *Compañero Augusto* (1976), *Los tracaleros* (1977), *El rebaño de los ángeles* (1979), *El cine soy yo*, *Cangrejo (I, II y III)* (1984), *La muerte insiste* (1984), *Adiós Miami* (1984), *Aguasangre, crónica de un indulto* (1985), *El Caracazo* (2005), *Postales de Leningrado* (2007), y un largo etcétera.

283 William Golding: *El señor de las moscas*. Madrid: Alianza 1996; Peter Brook: «El señor de las moscas». 92 min. Reino Unido: British Lion Films, mayo de 1963. 35 mm.

284 Baudrillard: *Cultura y simulacro*, p. 171.

En *El animador* los personajes de la obra son Marcelo Ginero (presidente de la televisora Canal 9[285]), y Carlos un hombre «simple» enfrentado con su conspicua realidad social. El orden de las secuencias escénicas nos plantea que Santana se basa un esquema de desarrollo ampliamente «normalizado» del desarrollo de estas acciones. No obstante, los hermanos Rivas modificaron las estructuras relación entre los personajes, así como el orden de las secuencias de las escenas. Pero lo hicieron sin alterar la estructura de la obra, ni adaptarla. Fue precisamente en ese cambio de escena y de estructuras que el desarrollo de los conflictos y los puntos de vista le dieron al texto un desarrollo profundo desde donde surgieron en clave de ironía ciertos elementos que representan continuidades en el teatro de Santana. Pero entre todos ellos una consideración por llevar a la escena a un acto de sacralización en el que la violencia era el tema. Esta fue una muestra palpable de como en ese teatro, en el contexto de esa teatralidad, florecieron otros *rictus*, que se manifestaron como mímesis representacional de lo sagrado en el teatro, pero al mismo tiempo de lo violento.

5.7 El surgimiento de una episteme

Los cambios más notorios de la puesta en escena llevada a cabo durante los años 70' nos precisan pues que la realizaron a través de la creación de modelos escénico-dramatúrgicos respondieron así a esta temática como una y única posible. Fue la violencia en todas sus formas y contextos. Pero el «modelo» no solo se manifestó como temática, sino también que logró afectar a todo el hecho teatral propiamente dicho.

Para comprender esta idea y acercarnos al estudio del tema con mayor precisión debemos tomar como «punta de lanza» la siguiente pregunta: ¿A partir de cuáles significaciones la violencia y sus puestas determinaron el cambio y desarrollo de una estética teatral, de una estética escénica? Un primer intento de respuesta nos podría acercar a tres planos de experimentación, los cuales según una clasificación que he propuesto en otros trabajos y presentaciones, intitulada como «Genealogía de los sistemas y prácticas teatrales en Venezuela»,[286] rondan a su vez igualmente sobre la base de tres epistemes. Así que en este sentido podríamos clasificarlas de la siguiente forma:

285 Santana escribe Canal 9, que representa indirectamente al canal de televisión llamado Venevisión y que transmitía su señal en el canal número 9.

286 Carlos Dimeo: «Poéticas de las prácticas escénicas en Venezuela». Praga: Instituto de Estudios Teatrales de Praga 20 de octubre 2011.

1. Episteme simbolista y la episteme épica:
   1. El desarrollo de un teatro eminentemente destinado a temáticas de índole social y en algunas ocasiones también política:
      1. Rengifo – Pinto Cabrujas;
      2. Ricardo Acosta Arturo Uslar Pietri.

2. Episteme naturalista y la episteme existencialista:
   1. Fue un teatro que se abocó a abordar temáticas y conflictos desde una mirada psicológica e inclusive podríamos decir intimista;
   2. Isaac Chocrón -Elizabeth Schön.

3. Episteme de la crueldad y la violencia:
   1. Una línea de trabajo que ahondó lo ritual-religioso, lo transgresivo, que le ayuda junto a una gran cantidad de recursos en los que se implementó como elemento escénico: la violencia.
      1. Rodolfo Santana – José Gabriel Núñez;
      2. Edilio Peña – Mariela Romero;
      3. Gilberto Agüero – Paul Williams.

Todas estas clasificaciones y epistemes poseen aspectos que marcan, que expresan múltiples formas de entrecruzamiento. De esta manera, se creó un sistema de relaciones que estuvieron referidas tanto a zonas dramáticas como a formatos escénicos. En ocasiones abordadas desde distintos procesos o sistemas de creación que se practicaban correligionariamente por sus participantes-hierofantes. Finalmente, un «experimentalismo puro» que en ocasiones fue expuesto sobre la base de un relativo perfil teórico o de creación.

El segundo y tercer grupo que previamente hemos mencionado, en muchísimas ocasiones entremezcló y se confundió de acuerdo con las diversas interpretaciones de hacer teatro que adoptaron o desearon adoptar las agrupaciones durante este periodo. La mayor dificultad de comprensión estribó en que tanto planteamientos escénicos, así como la creación de una dramaturgia para esos planteos, se desarrollaron interviniendo espacios, aspectos y temáticas en los cuales, ni público, ni actores estaban «acostumbrados» a desenvolverse. En realidad, se enfrentó al espectador (no obstante, sin este saberlo, y tampoco sus conductores) a vivir una experiencia estética que era totalmente inédita de la teatralidad venezolana. Experiencia que expresó por un lado la gestación de una «rebeldía», la que actuó contra el estatus quo impuesto por el Estado, y por otro lado el flagelo de un proceso de depauperación social. En menos de dos décadas, el teatro venezolano había saltado de una escena costumbrista, expresada claramente a través de piezas como las de Aquiles Certad y su famoso

«teatro para ser leído», a las de la primera y segunda modernidad teatral entre César Rengifo y Rodolfo Santana, y de allí al experimentalismo total y absoluto en los autores estudiados en este trabajo, e inclusive en (relativamente un poco raras) piezas como *Fiésole*[287] de José Ignacio Cabrujas.

El desarrollo de la escena «nacional» se caracterizaría entonces por abordar con mayor criticismo el prisma definitorio que los personajes debían adquirir en el contexto de la obra o de la puesta. El escenario se convirtió en el lugar donde se representaba lo sacrificial y de ello se conoció solo una vía para poder hacerlo, esta fue: los personajes y sus nuevas formas «interiores» cargados de violencia, de primitivismo, de bestialidad y animalidad pura.

Combinando las formas escénicas desde distintas perspectivas se tuvo la firme convicción de que el teatro solo sería capaz de conmover a sus espectadores únicamente si se atrevía a marcar una fuerte descarga de agresividad contra sí mismo o incluso más aún, contra su propio espectador. El espectador se había transformado en parte sustantiva de la representación y comenzó a formar parte activa del acto ceremonial al que asistía. En consecuencia, la mayoría de las veces, lo teatral tenía como condición y objetivo único convertir la escena, así como sus acciones, en un mecanismo de tránsito para ingresar a un «estado de trance» lo más cercano posible al paroxismo tribal y vivificar *in situ* experiencias directas con la violencia. Como resultado de esas operaciones, combinaciones, procedimientos, la festividad escénica se llevó a campos de agresión real, primero entre actores, y posteriormente incorporando en ese juego a los espectadores. Un ejemplo emblemático de este modelo y aplicación inclemente o uso incluso excesivo de estos recursos fue la puesta en escena de la obra *Alí Babá y las 40 gallinas*, pieza que se estrenó en 1979 en el Teatro Ateneo de Maracay bajo la dirección de Ramón Lameda y el grupo «La Misere».

Carmen Mannarino al referirse a los métodos y específicamente la experimentación en el teatro de Ramón Lameda acota lo siguiente:

> Las piezas de Lameda, por sus comunes características, son propias de la experimentación de los años sesenta, las cuales en sus brevedades de acciones rápidas e incoherentes y de marcada tendencia surrealista, propenden a la denuncia de la injusticia y la opresión, por medio de juegos crueles, contrastes repulsivos, a lo Teatro Pánico y Absurdo, dirigidos, en conjunto, a sugerir la necesidad de la libertad y la justicia social. Rituales sangrientos y escasamente de jolgorio, concibió con abundancia para sacudir la sensibilidad de los espectadores. Inesperadamente, acciones de violencia y crueldad, interrumpen, a la manera de Arrabal, las posibles vinculaciones con la realidad: hechos de sangre, mutilaciones, relaciones homosexuales, torturas, flagelaciones, sadomasoquismo. Todo concebido para de-

---

287 José Ignacio Cabrujas: «Fiésole». In: *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana 1971.

> nunciar, con la teatralidad de escenas superpuestas, un mundo en descomposición, de cuyo hundimiento se desprende la aspiración de otro humanamente satisfactorio.[288]

Los procedimientos que utilizaron los dramaturgos para lograr los efectos de la teatralidad fueron los mismos para todos y cada uno de ellos. Casi podríamos afirmar que uno calcaba al otro en cualquiera de los ámbitos que se expusieran. Si nos referimos a la relación establecida con sus fronteras escriturarias y dramatúrgicas, la mayoría trabajó haciendo énfasis más sobre los destinos formales que sobre las propuestas interiores. La forma, fue punto principal para el desarrollo de esquemas de trabajo en la dramaturgia de aquellos años. Así viéndolo desde este punto de vista, podemos afirmar que son comparables obras como: *Los ángeles terribles* (Román Chalbaud), *Coloquio de Hipócritas* (Paul Williams), *El círculo* (Edilio Peña), *Vida con mamá* (Elisa Lerner), *El Juego* (Mariela Romero), *Jamás me miró* (Elizabeth Schön), *Se solicita una mano para el general* (Ramón Lameda, Alfredo Fuenmayor y Julio Jáuregui), *Reina de bastos* (Julio Jáuregui) por nombrar solamente algunas de ellas.

Si damos un rápido paneo a cada una de estas piezas podremos observar que hay (tanto en relación con su estructura, así como con los textos que las conciben) un cierto modelo dramatúrgico que identifica a una con la otra, comportando un grado de similitud al utilizar todas y cada una de ellas los mismos recursos y procedimientos dramáticos, las mismas temáticas, los mismos tiempos y ritmos, la misma caracterización de sus personajes, etc. Leonardo Azparren Giménez ha clasificado este suceso de dos formas, por un lado, como: «mimetismo estético»[289] y por otro como «mixtificación».[290] Al referirnos específicamente a esta clasificación que hace Azparren Giménez en *Estudios sobre el teatro venezolano* concordamos con su tesis respecto del uso reiterado de procedimientos y formas en el cuerpo de obras de un autor y en relación con el grupo restante. Temáticas, modelos, juegos dialógicos, conflictos, ritmos escénicos, todos idénticos unos con otros, entre sí. Algunos aspectos sobre la violencia – religiosidad – ritual. La vuelta a cero de una escritura.

No obstante, estas importantes referencias, debemos decir que el antropólogo, etnólogo, Víctor Turner se convertirá en uno de los especialistas en el tema en cuestión; de él queremos tomar una idea central para este trabajo, ya que su obra teórica es vasta y muy desarrollada para exponerla aquí. Así que de Turner tomamos:

---

288 Barrios/Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*, p. 216.
289 Azparren Giménez: *Estudios sobre teatro venezolano*.
290 Ibid.

> Entiendo por ritual una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas. El símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual. [. . .] Un «símbolo» es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento. Los símbolos que yo observé sobre el terreno eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual.[291]

Por otra parte, en este mismo orden de ideas tomamos un aspecto similar de lo que plantea René Girard, en torno a este tema. Propondremos de esta manera:

> Hay [. . .] un denominador común de la eficacia sacrificial [. . .]. Este denominador es la violencia intestina; son los disensos, las rivalidades, los celos, las pugnas entre próximos que el sacrificio pretende de entrada eliminar, es la armonía de la comunidad que restaura, es la unidad social que refuerza. Todo el resto se desprende de aquello.[292]

La segunda idea que queremos dar de Girard trae a nuestra tesis un punto en contra. Para Girard, adoptar una actitud religiosa, siempre o casi siempre, ofrece un carácter de apaciguamiento, que aminora la fuerza del quehacer violento. La pregunta que surge de aquí es ¿Exactamente todas las religiones son o poseen en su fuero un carácter reflexivo que mueve a sus feligreses a actuar contra la violencia? Solo si estas no llevan en sí mismas un carácter sacrificial. Si bien, por lo común, se entiende que lo religioso no debe apuntar a persistir sobre un objetivo que genere o cause violencia frente al otro, a los otros; lo ritual puede exigir demostraciones de este tipo. Demostraciones que solo apaciguan el «tono» por vía de la domesticación del acto.

El «acto» es en sí la consumación de la «ley»,[293] y es aquello que en el acontecimiento termina siendo lo trágico. Dicho de otro modo, está enlazado directamente con lo que Lacan denomina el «pasaje al acto».[294] Explica María Celeste Smith que el pasaje al acto: «implica una acción que introduce un corte en lo real, allí donde no operó ningún mediador simbólico, entendiendo lo simbólico como el registro que introduce la falta, allí donde no falta nada».[295]

---

291 Victor W. Turner: *Simbolismo y ritual*. Lima: Departamento de Ciencias Sociales, Área de Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú 1973, p. 21.

292 René Girard: *La violencia y lo sagrado*. Caracas: Universidad Central de Venezuela 1975, p. 19.

293 Entiéndase aquí la «ley» en el sentido lacaniano del término.

294 María Celeste Smith: «52». In: *Pasaje al acto – acto: ¿cambio en la posición del sujeto?* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología, Acta Académica 2011.

295 Ibid., pp. 728–29.

Todo ritual llega a un punto máximo de tensión que sobrepasado es ejercicio puro de violencia (probablemente violencia benigna, tal como lo afirma Fromm). En consecuencia, el sacrificio es la domesticación de la venganza por vía de la aceptación social como una obligación que nos lleva a redimir la culpa. Así, el sacrificio construye la agresión en modelo de cura, redención, víctima o chivo expiatorio, etc. Sobre esta base nos plantea Girard que la venganza es ilegal y debe castigarse. En cambio, el sacrificio se construye como sustanciación de la purificación del alma humana sacrificada y de los confluyentes. A partir de este aspecto tomamos una segunda premisa de Girard:

> Lo religioso apunta siempre a apaciguar la violencia, a impedir que se desencadene. Las conductas religiosas y morales apuntan a la no violencia de manera inmediata en la vida cotidiana y de manera mediata, frecuentemente, en la vida ritual, por intermedio paradójico de la violencia.[296]

Y luego más adelante afirma: «Solamente una trascendencia cualquiera, que hace creer en una diferencia entre el sacrificio y la venganza, o entre el sistema judicial y la venganza, puede engañar durablemente a la violencia».[297] Y finalmente de Fromm, la agresividad innata y su debate entre crueldad y respuesta violenta. Al respecto de ello Fromm asegura:

> El problema consiste en examinar en qué modo y grado son las condiciones concretas de la existencia humana causantes de la calidad e intensidad del placer que el hombre siente matando y torturando. Aun en el grado en que la agresividad del hombre tiene el mismo carácter defensivo que la del animal, es mucho más frecuente, por razones propias de la condición humana. [. . .] Si convenimos en denominar «agresión» todos aquellos actos que causan, y tienen la intención de causar, daño a otra persona, otro animal u objeto inanimado, la distinción más elemental a efectuar entre todos los tipos de impulsos que abarca la categoría de agresión es entre agresión biológicamente adaptativa, favorable a la vida y benigna, y agresión biológicamente no adaptativa y maligna.[298]

Además de estos conceptos, para comprender la fuerza que ejerce la violencia en un teatro que no se da sino solo por la vía de una estructura ceremonial-ritual, es necesario entender que únicamente si se considera al hecho escénico como tal, se podría aceptar la base de una estética agresiva, contestataria, irredenta. Estos fueron los argumentos más expuestos tanto por directores, así como por dramaturgos, que a su vez justificaron la presencia de la agresión dentro de la escena e incluso fuera de ella, antes o después del espectáculo. La

296 Girard: «La violencia y lo sagrado», p. 36.
297 Ibid., p. 41.
298 Erich Fromm: *Anatomía de la destructividad humana*. México: Siglo Veintiuno 1986, pp. 177–178.

dramaturgia desterró de su propio terreno lo que consideraba meramente «representacional», entendiendo que el teatro no sería de ninguna manera un «arte gráfico», un arte de la figuración, un arte de la contemplación de la imagen. Dicho de otro modo, que el teatro no podía ser de ninguna manera un arte visual. A partir de entonces, lo que formó parte de lo teatral fue casi exclusivamente lo espectacular. Se entendió que solo si se ponía en la puesta distintos tipos de juegos-rituales escénicos, solo así en ese contexto existiría una forma de hacer «reaccionar» al espectador, que hasta ese momento se comportaba de manera pasiva cuando asistía a la representación teatral. Como resultado de esos desbalances entre escena y público, la respuesta que se puso de manifiesto ante directores, actores y grupos parecía remitir a una sola idea: si el teatro te agredía, forzosamente tendrías que reaccionar y cambiar de actitud. De manera que el teatro venezolano entró en una etapa donde lo «violento» se transformó en el efecto de grado máximo dentro de la representación teatral.

Un argumento más se debe mencionar, hecho que en principio desterrará de nuestra tesis mitos sociológicos del escenario planteado: este teatro de los años sesenta y setenta estuvo «acompañado» (y viceversa) por una serie de acontecimientos sociales que marcaron también el profundo carácter violento por el que transitaba la sociedad venezolana de entonces. Aunque Edilio Peña y Mariela Romero fueron autores que siguieron cronológica y estéticamente a otros como el propio Román Chalbaud, sería en realidad este el motivo a través del cual, durante su época, y en el marco de sus representaciones, estarían menos caracterizados por esa deriva de la cotidianidad mestiza que recubrió la capa de lo llamado: social. Lo que sucedía en la escena era un fiel reflejo de las manifestaciones de agresividad que se iba formando en el venezolano, en medio de un universo de fractura moral y psicológica. En esencia, lo que los autores estaban haciendo, era mostrar de un modo abstracto y bajo un grueso cuerpo de eufemismos, la progresiva descomposición de un cuadro social que paulatina y progresivamente se deterioraba.

Asimismo, durante la década de los 70, el teatro venezolano estuvo marcado por un cuerpo de influencias que fueron capaces de precisar los perfiles estéticos que posteriormente este adquirió. Esos perfiles estéticos fueron por supuesto la consustanciación concreta de la expresión social. Entre otros de esos perfiles podemos mencionar: Antonin Artaud y su Teatro de la Crueldad, la dramaturgia de Fernando Arrabal junto a su «Teatro Pánico», el teatro de Jean Genet a partir de textos como: *Las Criadas*, *El balcón*, *Severa vigilancia*, asimismo fuentes provenientes del existencialismo sartreano y «camusiano» y finalmente una gran parte del «Teatro del Absurdo» de Eugene Ionesco, las obras de Arthur Adamov, y en otro contexto con menos compromiso Samuel Beckett, etc.

En otra dirección, los montajes y algunos textos teatrales se vieron también influidos por el trabajo teatral de Julian Beck y Judith Malina del *Living Theatre* vinculado con el *Happening Theatre* de aquellos años. De América Latina es necesario destacar que la influencia más importante fue Augusto Boal y su «Teatro del Oprimido», así como Alejandro Jodorowski a través de propuestas que conllevaron el sello más irreverente de todo el continente.

5.8 Para llegar a la década de los setenta en Venezuela

A finales de la década del 70, justo unos días antes de celebrarse las elecciones en las que Luis Herrera Camping se hiciera con la victoria y se convirtiera en presidente para el periodo 1979–1984, a Venezuela todavía se le consideraba el país más «próspero» y «estable» de toda América Latina. Esas dos condiciones fueron en realidad falsedades solapadas por el propio motor cultural y los modelos de desarrollo que se habían impuesto a Venezuela.[299] Dicho de otro modo, una segunda colonización. Al cabo de todo ese proceso, Venezuela se transformó en el producto de un modelo que había cosechado sus frutos político-económicos desde el momento en que el petróleo empezó a ser explotado por las empresas extranjeras hasta lo que fue el tiempo que estudiamos (los setenta). Fue este el motivo central por el que respondió a una reverberación aún mayor, la de que Estados Unidos quisiera controlar al eje hemisférico continental.

Toda América Latina bajo las dictaduras militares junto a las excepciones como Venezuela y México[300] parcialmente. Pero fue también «gracias» al petróleo que Venezuela se definió como un capítulo aparte y excepción para América Latina. Mientras que en casi todo el continente los países sufrían la fuerza de las dictaduras, en Venezuela un régimen de libertadas lograda con la caída de Pérez Giménez, permitió al país colocarse tanto financieramente como políticamente en una posición privilegiada. En realidad, esas libertades estuvieron limitadas históricamente. Salvo, como explica Elisa Lerner y muchos intelectuales que lo vivieron, el periodo del presidente Isaías Medina Angarita fue el más amplio de

---

299 La imposición fue ejercida del modelo de democracia que se instaló en Venezuela a partir de 1959 fue la que hemos denominado «Democracia burguesa». En realidad, fue la instalación de una democracia bipartidista en que parecía que la alternancia (a copia fiel del modelo norteamericano) debía ser entre las fuerzas liberales y las conservadoras. Salvo excepciones muy particulares y con las diferencias del caso, esa es el común denominador de la mayoría de los países del hemisferio.

300 Definir a México exactamente en esa dimensión y en las relaciones con los Estados Unidos es un tema de estudio aparte. Lo incluimos aquí solo como un punto de referencia.

libertades y aparentemente el más democrático de todos los del siglo XX. Una transformación total, real. Pero ese carácter que a la luz del resto del continente parecía colocar en una posición privilegiada a Venezuela, con respecto al resto de los países, rápidamente se vislumbró que no tenía ningún tipo de soporte. Si hacemos un recuento de los gobiernos que se ubican desde el derrocamiento del General Marcos Pérez Giménez, apenas 4 gobiernos hasta llegar al de Luis Herrera Campins, de los cuales tres fueron de Acción Democrática y uno solo del partido Socialcristiano COPEI comprendieron el primer gran escalón para que la imagen que se proyectaba de Venezuela con su paz social o estabilidad política se derrumbara. En realidad, incluso dentro de ese breve periodo esta supuesta estabilidad no había sido tal, ya que estuvo marcada por distintos eventos políticos que afectaban a la continuidad del orden constitucional.

Una idea preclara de lo que significaron los diversos movimientos de insurrección popular que surgieron a lo largo del siglo XX tuvieron su auge debido a factores diversos. La década de los setenta estuvo muy marcada por el desarrollo de distintas fuerzas políticas y movimientos guerrilleros que nunca lograron lo que se propusieron. Una clara muestra de ese proceso se puede ver en las películas *Caín adolescente*[301] (1959), *Compañero Augusto*[302] (1976), *El pez que fuma*[303] (1977) o *País portátil*[304] (1979). Hay una larga cinematografía en torno al tema de las guerrillas y de su claro proceso de descomposición que no cristalizó la lucha revolucionaria de los sesenta, tal como ocurrió en otros países del Cono Sur o incluso de Centroamérica.

En este sentido el teatro no lo fue menos, pero los procesos se explicaron de manera un poco más distanciada y abstracta. Por supuesto es difícil establecer un límite para ello y decidir quiénes pueden haber tomado el tema directamente y quienes no. Para que nos hagamos una idea un poco más clara, autores tales como Gilberto Pinto, Gilberto Agüero, Rodolfo Santana, Manuel Trujillo, Ricardo Acosta o incluso el mismo Edilio Peña se acercaron al tema de distinta forma. Algunos lo hicieron más decididamente (como es el caso de Pinto, Agüero y Santana) otros más indirectamente. En todo caso, las referencias a este proceso no son escasas y se entremezclan tomando como base una descripción detallada de la situación social y política de aquellos años. Probablemente hayan sido el cine y el teatro de estos años los que mejor explicaron todos los procesos vividos en Venezuela durante el siglo XX.

301 Román Chalbaud: «Caín adolescente». 102 min. Venezuela: Allegro Films, 1959. 35 mm.
302 Enver Cordido, «Compañero Augusto» Venezuela, 1976.
303 Román Chalbaud, «El pez que fuma» Venezuela, 1977.
304 Iván Feo/Antonio Llerandi: «País Portátil». 103 min. Venezuela: Ficciones C.A., 1979. 35 mm.

No obstante, el mensaje de los medios culturales no corría de manera paralela a la realidad social y política que imperaba en el país. La influencia que los procesos políticos y sociales habían tenido en la vida del venezolano de los setenta no estaban tan a la vista como hoy en día y tampoco la fragmentación que realmente había sufrido el país durante esos procesos. Es claro que la Venezuela más actual ya no tiene nada que ver con todo lo que ha sido la historia del siglo XX. El «nuevo venezolano» si se nos permite el eufemismo se relaciona con las estructuras sociales de una forma totalmente diferente. Por diversos motivos que ahora no explicaremos, la estructura social y la composición discursiva del venezolano en medio de esa estructura y en este caso específico del teatro es otra distinta. En todo caso nos referiremos a ese periodo que corrió hasta casi finales de los noventa.

Entre vaivenes de distinta índole, a dictaduras relativamente ligeras (sobre todo si las comparamos con lo que fueron las del Cono Sur de América Latina durante la década de los setenta) y breves transiciones democráticas, Venezuela se mantuvo en un clima de paz y cordialidad hasta el periodo gubernamental de Luis Herrera Campins.

El punto de inflexión del proceso de descomposición tiene una fecha precisa, el 18 de febrero de 1983, fecha en la cual el gobierno venezolano bajo la presidencia de Herrera Campins, impuso por primera vez en más de 40 años, la devaluación del bolívar de 4,30 bolívares a 6,99 bolívares por dólar y determinó un control cambiario. Fue esta, la medida que mostró todas las debilidades que padecía el Estado venezolano en materia de economía que se trasladaron rápidamente al escenario político. Cuando Luis Herrera Campins asumió la primera magistratura el 12 de marzo de 1979, en el discurso de transmisión de mando entre otras de sus palabras fueron: «recibo un país hipotecado». Al gobierno de Herrera Campins se le atribuyeron muchísimos errores y a pesar de que efectivamente los tuvo, en otros aspectos, Herrera Campins fue uno de los presidentes que actuó más ecuánimemente durante el periodo de la llamada Cuarta República. A pesar de ello, con políticas que no ejercieron casi ningún efecto ya que las razones de los problemas sociales, políticos y económicos del país eran de orden estructural y no coyuntural. Las debilidades no fueron producto solamente de una crisis económica, estuvieron relacionadas también con una crisis cultural, puesta de manifiesto dos o tres décadas después. En parte sustancialmente vislumbrada a partir de la crisis político, social, histórica y cultural que vive Venezuela hoy.

La supuesta «modernización temprana» (aunque no se la puede considerar como tal, sino es hasta el gobierno de Marcos Pérez Giménez) que llegaría al país con el descubrimiento del petróleo y su explotación, aunada a una política devastada al desarrollo sin desarrollo fueron los puntos de partida de un modelo socioeconómico que no se correspondía con la vida tradicional que el ve-

nezolano llevaba, lo que marcó la pauta histórica en la que se desenvolvió todo el siglo XX y la sobrevenida crisis ya bien conocida por muchos en el siglo XXI. Varios son los aspectos centrales en la que los distintos «actores políticos» (como se suele decir en la jerga actual sociológica) actuaron y conformaron esa estructura social. El foco de expansión del posible crecimiento solo es una morada que nos refresca y nos permite comprender, muchas cosas de la situación actual. Más allá de eso, por qué el fin de una época podría ser en todo caso el fin de un teatro. Pareciera que se refiere a la situación límite que actualmente se vive en Venezuela.

El final de la década de los setenta y el gobierno de Luis Herrera Campins permitieron que la crisis sociocultural se hiciera visible en todas sus formas, y que la situación de carencia de política, de ausencia de un criterio y consenso social permitiera al surgimiento de un país distinto. En el libro *La política económica de la izquierda latinoamericana en el gobierno. Venezuela* con respecto a este tema, Lander y Navarrete afirman:

> Las dos últimas décadas del siglo XX en Venezuela fueron caracterizadas por un sostenido deterioro económico y político. Después de más de dos décadas en que [. . .] hubo un crecimiento sostenido y una mejoría significativa en las condiciones de vida de la población y consolidación de la legitimidad del régimen democrático, en febrero de 1983 ocurre el inicio simbólico del fin de la bonanza petrolera de la «Venezuela Saudita», cuando el gobierno de Luis Herrera Campins decide la devaluación del bolívar después de muchos años de una paridad fija con el dólar estadounidense. La crisis venezolana es más tardía que la de la mayor parte de los países latinoamericanos. Sin embargo, dadas las expectativas de crecimiento sostenido y de mejoramiento de las condiciones de vida de la población que se habían instalado en el imaginario venezolano, su impacto político y cultural fue muy profundo. Se trata igualmente de una crisis muy prolongada, con un sostenido deterioro de las condiciones de vida de la mayoría de la población durante dos décadas.[305]

Además, los autores Lander y Navarrete apuntan que: «La crisis terminal del modelo político de Puntofijo ocurre durante el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez (1989–1993) y la fractura profunda de la sociedad venezolana tiene su más nítida expresión en la explosión social de febrero de 1989, conocida como ‹El Caracazo›».[306]

Son estos dos cónclaves fundamentales para entender la manifestación de una crisis que no solo corrió en el campo de las políticas económicas, sino tam-

305 Edgardo Lander/Pablo Navarrete: *La política económica de la izquierda latinoamericana en el gobierno. Venezuela*. Amsterdam: Havens Center/Rosa-Luxemburg-Stiftung/Transnational Institute 2007, p. 9.
306 Ibid.

bién el campo sociocultural. Sin embargo, no desarrollaremos mucho más esta cuestión aquí porque nos interesa enfocarnos en los setenta.

Retomando un punto más en relación con este periodo, se debe decir que, no obstante, todavía el triunfo del Partido Socialcristiano COPEI[307] en 1978–1979 se percibía como una algarabía, tal como resultaba ser cada contienda electoral. Las formas expresivas de aquella sociedad de la «algarabía», tantas veces expuesta en diferentes medios literarios, se resumieron en un género teatral: «Guachafita Dramática». El género de la «Guachafita Dramática» fue creado por el director, dramaturgo y productor de teatro Levy Rossell. Rossell compuso una gran cantidad de textos dramáticos que fueron escritos especialmente para su teatro, pero de entre sus obras más destacadas *Lo mío me lo dejan en la olla* (1979) es de singular importancia ya que es la que define al género de la «Guachafita Dramática».[308] La obra se refiere a todo el proceso histórico que ha vivido Venezuela. Pero la obra también habla sobre este tema de la algarabía. En realidad, la algarabía solo mostraba el desorden en el que el país vivía. Los grandes sectores económicos ya habían anticipado los cambios y la sobrevenida crisis.

Los dos quinquenios precedentes 1969–1974 en el cual el presidente fue Rafael Caldera y 1975–1979 con Carlos Andrés Pérez habían mostrado una relativa paz social y un equilibrio muy frágil. Aquella paz social duró poco. De no ser por el llamado *boom* petrolero que se da con cierta excepción en el periodo de Carlos Andrés Pérez, el resto fueron tiempos de dura conflictividad. No podemos detenernos mucho en este apartado, pero el problema es complejo. Solo queremos destacar el hecho de que en medio de ese contexto fue que nació la Modernidad teatral venezolana, y que como ya hemos dicho se justifica por otras razones distintas a las que quiere exponer Leonardo Azparren Giménez, se funda en las bases de una sociedad dividida por los vínculos de la cultura. Incluso podemos acompañar nuestra propuesta con lo que afirman Mannarino, Izaguirre y Barrios en el estudio crítico que ya hemos mencionado previamente, allí en la sección dedicada a la década de los 60 afirman «Nuevo era casi todo en el medio teatral venezolano en ebullición de modernidad como consecuencia del advenimiento democrático».[309]

El sector teatral venezolano que siempre estuvo ajustado a las políticas del gobierno de turno, debido a la bonanza económica del país y al «gesto dadivoso» de los gobiernos para mantener al sector de la cultura alineado a las lí-

307 COPEI son las siglas del partido Socialcristiano que significan Comité de Organización Política Electoral Independiente.

308 En Venezuela la palabra guachafita significa que: falta de seriedad, orden o eficiencia.

309 Barrios/Mannarino et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*, p. 207.

neas que emanaban del gobierno de turno, construyeron un modelo a partir del cual la mayoría de los directores y agrupaciones se pusieron en una posición de comodidad total. Fue ese modelo cultural, el del país petrolero, el país rico, el país del *laissez faire,* lo que produjo dos o tres que definen a esa Venezuela, o en todo caso a «una Venezuela». Definir ese modelo resulta clave para comprender el desarrollo de un teatro que estuvo en consonancia con su realidad social. Apuntemos lo que Domingo Alberto Rangel, ya había enunciado en su libro publicado en 2003. Allí, Rangel deposita algunas ideas de suma importancia para comprender el desarrollo de este siglo:

> La conducta y la posición de Venezuela en la etapa del café difieren, profundamente, de la que nos impartirá en el siglo XX la aparición del petróleo. Nuestro auge cafetero alcanza su cenit en el último cuarto del siglo XIX cuando el capitalismo universal aún no ha concluido su metamorfosis en imperialismo. Subsisten en su estructura, a guisa de coágulos del pasado, remanentes del viejo capitalismo de libre competencia. Esa circunstancia imparte al comercio exterior de Venezuela -y a todos los fenómenos que en él espigan- una trayectoria singularísima. El crecimiento de las exportaciones cafeteras no se produce, Como ha sido el Caso en el petróleo, con invariable tendencia expansiva. Mientras el petróleo aumentará sus exportaciones casi sin interrumpirse, el café fluctuará violentamente durante todo el período de su señorío comercial sobre Venezuela. La razón íntima de es contradictorio comportamiento radica en la estructura del capitalismo en los dos momentos en que afloran el café y el petróleo como reguladores de nuestra vida económica.[310]

Este es un proceso que hemos insertado en un esquema definido a partir de la idea de una «desregulación de la cultura», desapropiamiento de los valores modelares de una categoría de sujeto que sería la del «venezolano», y en todo caso «lo venezolano». Todo el sector cultural en Venezuela actuó con la caracterización de esa estructura que se perfila. La democracia de partidos o democracia burguesa que se había instalado en 1958 bajo un proceso de transición relativa. El papel que jugaron líderes como Rómulo Betancourt o Rafael Caldera fueron determinantes en el proceso de consolidación de una democracia de partidos o democracia burguesa. Es necesario recordar que el derrocamiento de Marcos Pérez Giménez ocurrió un año antes del triunfo de la Revolución Cubana. Primero se formó con la junta militar en la que participaron, se hizo de esta manera debido a la dificultad que se imponía ante ellos, ya que los grandes dirigentes de los partidos se encontraban fuera de Venezuela. Pero, no obstante, durante esta segunda etapa se habían asentado en el país las bases del intervencionismo norteamericano. El resultado fue la construcción de un modelo que no surgió del proceso que se había vivido.

310 Rangel: «Proceso del capitalismo venezolano», p. 64.

La realidad fue dispar para todos los países del hemisferio, y la marcada influencia que los Estados Unidos de América, ejecutó a través de la llamada Doctrina Monroe,[311] ejerció sobre el eje continental americano la traza del segundo proceso de colonización de nuestro continente. América en su conjunto había sido, efectivamente, tierra arrasada durante la colonización española proceso que con muchas dificultades y guerras civiles internas había culminado, de forma más o menos unánime, entre 1821 y 1824; pero que ya desde finales del siglo XX a partir de la denominada «guerra hispanoamericana», desde principios del siglo XX retomaba su largo periodo y proceso de refundación de las luchas libertarias. Si hacemos un rápido esquema prefiguraremos que la expansiva colonización de América llevó inevitablemente a un siglo de desideologización, despolitización y mimetización de los modelos políticos, sociales y de los discursos culturales del continente. Mirando este panorama muy raudamente veremos cuan poderoso fue en el siglo XX la historia del continente. La colonización y expropiación de Puerto Rico por parte de Estados Unidos a España, la dominación de Cuba hasta el triunfo de la Revolución en 1958, la injerencia permanente en los asuntos internos de casi todos los países latinoamericanos, etc. La posterior intervención y control del istmo de Panamá, utilizando la construcción del Canal como frontera política para ejercer su dominación en distintos escenarios geopolíticos, el de Venezuela, por supuesto, uno de ellos, deja entrever como se transformó el sistema de relaciones sociales y políticas del continente.

Hacia la Venezuela fue un tema aparte en relación con las intenciones que tuvo el gobierno de los Estados Unidos no fue un caso ajeno a todos estos procesos, pero pareció estar signado por otras perspectivas en la que el modelo transculturación que se construyó a partir de la historia contemporánea desde la cual el país modificó la estructura medular del país. César Rengifo retrata

311 «El 2 de diciembre de 1823, el presidente James Monroe planteó en el Congreso la doctrina que llevaría su nombre y cuyo lema era *America for the Americans*. traducido, en su uso habitual, significaba que América era para los norteamericanos. O sea que no permitirían avances de potencias extra-continentales en lo que ellos denominan el hemisferio occidental. En su famoso mensaje, Monroe declaró que considerarían cualquier intento europeo de extender su sistema político al continente americano como peligroso para la paz y la seguridad de Washington. La doctrina Monroe era una de las manifestaciones del nuevo expansionismo que Estados Unidos desplegaría en América en las décadas siguientes, construyendo un área de influencia propia, bajo su estricto control durante casi doscientos años, fue reactualizada y reinterpretada en diversas ocasiones». Véase en: Leandro Morgenfeld: «Nuestra América frente a la reactualización de la doctrina Monroe». In: Casandra Castorena/Marco A. Gandásegui et al. (eds.): *Estados Unidos contra el mundo: Trump y la nueva geopolítica*. Buenos Aires: CLACSO 2018, p. 217.

muy coherentemente el cambio que sufre el país y su punto de partida en una de sus primeras obras del petróleo, *Las mariposas de la oscuridad*.

La transición del teatro venezolano hacia los setenta evidentemente estuvo marcada por los distintos procesos de cambio que vivió el país a lo largo de todo el siglo XX y que tuvieron su punto de partida con la dictadura de Juan Vicente Gómez. Los setenta fueron para el teatro venezolano su década de oro. Dicho de otra manera, el gran *boom* de la teatralidad y de las estéticas en Venezuela. Aunque no es posible deslindar de otros tiempos la importancia del teatro, no en vano de los 70 a los 80 se vivió en el campo teatral la llamada década de oro del teatro venezolano. No fue solamente la década dorada de la teatralidad, también representó la efervescencia histórica de un país desbordante en plata, sumido en un largo y muy decantado proceso de transculturación y de alienación, que estuvo y lo sigue estando estrechamente vinculado al modo de vida de Estados Unidos. Esta deriva cultural-política les creó a los venezolanos ese matiz, fenómeno que después se iba a convertir en un estigma para la propia sociedad. La máxima expresión de este proceso de transculturación y decadencia encontró sus medios de expresión tanto en el cine, como en el teatro. En pintura, debemos decir que se aleja hasta el César Rengifo pintor social, o en todo caso en expresiones contestatarias, así como las del propio Juan Loyola. No obstante, autores y artistas plásticos como Carlos Zerpa y otros modelarían una crítica sostenida en el reflejo de una autodenominada estética posmoderna más bien de carácter extranjerizante, que no correspondían con la realidad venezolana o con un desarrollo autóctono de las artes en Venezuela. Si la crítica que producían las artes se fijaba en una visión de Venezuela desarrollando estéticas modelares propias podrían estar en autores como Armando Reverón, Bárbaro Rivas, Osvaldo Vigas, Régulo Pérez, Alirio Rodríguez o Jacobo Borges, Juan Loyola (ya hemos dicho) y por supuesto, el gran artista plástico del teatro César Rengifo. Modelos fijados en las copias de otros procesos estéticos como los neoyorquinos (léase Andy Warhol). Estéticas muy alejadas de artistas como Régulo Pérez, Alirio Rodríguez o el mismo Jacobo Borges, estéticas centradas en la indagación profunda de Venezuela y que respondían a criterios de introspección individual, cultural y social de singular importancia. Fijémonos en el estudio que nos muestra Simón Noriega sobre los aspectos más relevantes de la plástica en Venezuela cuando afirma:

> [. . .] cuando se [le] ocurrió dictar cursos de arte venezolano, a partir de 1974, el horizonte historiográfico sobre la materia era en realidad muy limitado. Por otra parte, a nadie (o casi nadie) se le ocurría pensar que sobre nuestro pasado artístico fuese posible disertar

> en las aulas universitarias, tal como solíamos hacerlo sobre el arte italiano, francés o alemán. La historia del arte en Venezuela era solo un tema destinado a conferencias raras y esporádicas [. . .].[312]

Ese proceso de contención irreflexiva (característico de cada nación y cada pueblo en determinados periodos) que en Venezuela vino de la mano de la bonanza petrolera de aquellos años y atravesó todo el siglo XX, forjó la Venezuela actual y se convirtió en la «espada de Damocles» que hoy hace estragos en la misma sociedad venezolana. La crítica puede ser demoledora y hasta catalogada de tendenciosa, pero no lo es y no lleva ese peso en modo alguno. A lo que nos referimos es a que la modelización de una sociedad y junto con ella el teatro, a pesar de que el precio del petróleo nunca llegó a alcanzar las cifras de hoy en día,[313] la situación de un dólar cotizado durante casi 50 años a 4,30 bolívares por dólar modeló y generó una estructura desproporcionada de enajenación cultural, social, política y en general de la vida, que a Venezuela la alejó de una «realidad social», cónsona con principios culturales que partan de una mínima raicilla, pero sin caer en chauvinismos nacionalistas. Es cierto que la noción de unidad cultural en este mundo en el que vivimos parece todavía una ficción de muy otrora. No lo era y no lo fue para la Venezuela de los setenta. No obstante, el quiebre se sustentó del giro. La descripción política y social, cultural, que hizo el teatro de los setenta, esa imagen que creó del venezolano que parecía no ser cónsona con la «vida del venezolano» se reveló en la disposición que el país fue, la dimensión que rápidamente había adquirido. *La horda* de Rodolfo Santana describió el llamado Caracazo, y el muy posterior fenómeno llamado de las Guarimbas, la traición política de la izquierda fue descrita por Pinto en obras como *El confidente* o *Los fantasmas de Tulemón,* así también en la pieza de Ugo Ulive a prueba de fuego. El terrible fenómeno de los llamados «niños de la calle» visto en la pieza de Mariela Romero *El juego*, mucho antes de Gustavo Ott con *Nunca dije que era una niña buena* cuando el fenómeno ya estaba dado. La crítica sociopolítica a la historia y a su recorrido fue planteada por Rengifo y Pinto, en obras como *La fiesta de los moribundos* y/o *La guerrilla de Rosendo, Un tal Ezequiel Zamora,* respectivamente. Las relaciones deterioradas de una democracia tímida y endeble en las piezas de Elisa Lerner, *La entrevista de la bella y la inteligencia, La mujer del periódico de la tarde,* o *Vida con mamá*, la

312 Simón Noriega: *Venezuela en sus artes visuales*. Mérida: Edición de autor 2001, p. 12.
313 El precio del petróleo entre 1974 y 1980 se llegó a cotizar a un precio de 32$ por barril.

deriva cultural y el imaginario frustrado de un venezolano «ñángara»[314] y «comeflor»[315] en las piezas de José Ignacio Cabrujas *«El día que me quieras»* o *«Acto Cultural»*. El ritual, la conversión, las creencias, la violencia intrafamiliar, la agresividad de la pareja en las obras de en las piezas de Edilio Peña, «*El círculo*», «*Las tijeras*», «*Los pájaros se van con la muerte*»; o la violencia social y política en el teatro de Gilberto Agüero, tales como *«El gallinero»* o *«La identificación»*, entre muchas otras.

314 Ñángara 1. f. rur. Hond. p. us. ñácara. 2. m. y f. despect. coloq. Cuba, Hond. y Ven. Militante o simpatizante de un partido de izquierdas. La idea remite al surgimiento de las luchas estudiantiles en Venezuela durante las primeras décadas del siglo XX. De acuerdo con la definición de la Real Academia Española de la lengua, Ñángara significa: «m. y f. despect. coloq. Cuba, Hond. y Ven. Militante o simpatizante de un partido de izquierdas». Véase en: Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es [Consultado el 30 de enero de 2021).

315 En Venezuela un comeflor es una persona ingenua o un «romántico».

Tercera parte: **Dramaturgia de los setenta en Venezuela**

6 Epistemes políticas o de denuncia social

Como ya se ha afirmado, hallar las huellas de un teatro político es una tarea que exige desentrañar una serie importante de modelos teatrales desarrollados en Venezuela. Destaquemos lo que puede ser fundamental aquí, se trata de determinar si un género de teatro político sería susceptible de ser pensado y analizado para el teatro venezolano viendo su estructura y conformación.

Si de lo que se trata de tipificar es la herencia de un teatro político y/o un teatro de denuncia social en Venezuela, se debe primero decir que hallamos tres fuentes primordiales que dan pie a un teatro clasificado en esta episteme. El punto de partida es el teatro que escribió y llevó a escena, el dramaturgo, artista plástico y también director de teatro César Rengifo. Si se trata de dar rápidamente una idea de cómo se formó ese teatro político en Venezuela, diremos (en sentido figurado) que se definió como si fuese un tejido, o una trama «liviana», «transparente», «tenue». Como herencia secular a este teatro de Rengifo se desprenden dos dramaturgos que siguen la misma línea. Nos referimos a Gilberto Pinto y Rodolfo Santana. Se debe agregar, además, un autor que pocas veces es mencionada, que produjo una serie completa de textos especialmente vinculados con lo político, se trata de Gilberto Agüero.

Si, por un momento, desprendemos de la lista a Agüero, en el entremedio de la tríada Rengifo, Pinto, Santana, se ubicaría la llamada «Santísima Trinidad del teatro venezolano», los tres autores y dramaturgos sobre los que más se ha escrito desde el campo de la teoría, por supuesto que nos referimos a Isaac Chocrón (1930–2011), Román Chalbaud (1931–) y José Ignacio Cabrujas (1937–1995). Este último grupo mencionado conformó un tipo de teatro que creó un canon, pero que claramente se orientó sobre otras temáticas, muy distintas a las que dejó la impronta de la dramaturgia política y/o de denuncia social.

En este sentido, la episteme del teatro político en Venezuela tuvo, así, tres gruesas líneas dramatúrgicas. Es seguro que podríamos hallar más, pero la influencia de Santana está centrada allí, a partir de la cual su práctica social, cultural de trabajo sostenido en las zonas más depauperadas de Caracas, le dio al dramaturgo una base que le permitió profundizar aún más sobre esos contenidos y conflicto políticos.

Como tal, al menos estos son los autores más resaltantes dentro de un conjunto que no operó única y exclusivamente sobre un teatro político, a pesar de que esa fue su línea principal de escritura. Veamos por ejemplo el caso concreto de Rengifo, quien también escribió un teatro histórico, un teatro que se refirió al tema petrolero, un teatro social, e incluso podemos agregar, algunos textos que trataron de abordar el tema psicológico o metafísico. Por supuesto que

https://doi.org/10.1515/9783110795936-006

otros autores tuvieron un acercamiento hacia un teatro político, pero la gran optó por salirse de esquema teatral que dominaba (entonces) la escena latinoamericana. Sin embargo, para solo nombrar un par de autores más que tuvieron escarceos con el tema, podríamos incluir en la lista a Edilio Peña, o el ya nombrado Gilberto Agüero. No obstante, dramaturgias como las de Peña o Agüero no se quedaron ancladas en ese eje temático, sino que bordearon del mismo modo que muchos, otros centros, otros espacios, otros mundos teatrales. Recordemos que el teatro venezolano está plagado por la variedad y la dispersión, lo que permitió a los autores escribir sobre las temáticas más dispares y pasar de una línea a otra sin que se pusiera de manifiesto algún tipo de continuidad, u orden. Fue, para decirlo, en palabras de Deleuze-Guattari, un teatro rizomático[316] de raicillas infinitas.

Si queremos referirnos al teatro de Santana en especial, inicialmente se debe comprender que su proceso creador se desarrolló en dos líneas fundamentales. Una que estuvo vinculada a la comprensión de la estructura de la obra dramática propiamente dicha; y otra, a la escritura dentro de su proceso de vida. La segunda línea no tiene que ver con que su obra vincule aspectos comunes a su vida personal; al contrario, el teatro de Santana no tiene (al menos visiblemente o que él lo haya manifestado así) referencias autobiográficas. Las dos están estrechamente relacionadas entre sí, por supuesto, pero lo más resaltante e importante es que las vinculaciones sociales, evidentemente, destinaron las fuentes de su teatro político y de su teatro de denuncia social.

Lo más visible, tal vez, en relación con el carácter que le imprimió en su vida algunas experiencias particulares sea el hecho de que Santana supo conjugar su propia experiencia de vida con su escritura dramática. La fuente de sus textos (tal vez como para cada escritor) se basan, en muchos casos, en sus vivencias. Pero

---

316 Las multiplicidades son rizomáticas y demmcian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para «reaparecer» en el sujeto. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad). Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras: «Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas. Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero sus fibras nerviosas forman a su vez una trama. Penetran a través de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado. . . Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos 1988.

Santana, a diferencia de Chocrón, por ejemplo, no escribe sobre sí mismo, sino sobre los otros.

En el libro *Rodolfo, cómo es Santana. Apuntes para la historia del teatro en Venezuela* (1995) de Edgar Moreno Uribe, Santana afirma que los inicios de su escritura se pueden encontrar aún siendo muy joven aproximadamente en 1963, cuando apenas tenía 19 años. El hecho más significativo en este periodo es el vínculo que establece entre su incipiente dramaturgia y un teatro que ya estaba consolidado pero que él no conocía aún. Por otra parte, la experiencia vital del dramaturgo no se vinculaba con lo que ya en ese momento habían puesto autores como Cabrujas, Chocrón, etc. En consecuencia, Santana puso en práctica una estética que, de manera distinta, estuvo relacionada sin él saberlo, ya se ha mencionado, con otras experiencias consolidadas fuera de su país, tales como la de Peter Weiss o Augusto Boal. Santana mismo lo afirma:

> Escribí cerca de 15 o 20 obras referidas a los problemas de las comunidades marginales del distrito Sucre, ambiente en el cual me movía. No conocía a Peter Weiss, ni tampoco estaba al tanto del teatro de Augusto Boal, pero los practicaba a ambos sin saberlo. Con mis obras provocaba manifestaciones, juntas comunales, grupos culturales.[317]

Hay muchas cosas para afirmar de Rodolfo Santana. Por una parte, debido lo que es casi obvio decir de su dramaturgia, se debe a lo prolífico de su escritura, tal vez unas 144 obras teatrales en total o más quizá, a pesar de su temprano fallecimiento, y un buen resto de ellas inéditas o en proceso de reescritura.[318] Por otra parte, la relación y la vinculación que tuvo con el teatro fue total.

No solamente el número de obras escritas, sino también los cambios que produjo en el teatro venezolano le convirtieron en uno de los más presentes dentro del continente. Aquí nos referiremos a un aspecto que, como bien hemos dicho, es del que menos se habla, del que menos específicamente se menciona de su dramaturgia: la denuncia social. Pero no es menos mencionado por el hecho de que otros investigadores no lo hayan abordado desde esa perspectiva. Lo es porque siempre el tema social, del que Santana habla bastante, se ha puesto a un lado. En cambio, referirse a Santana como un autor político, o que trató el tema político, parecen ser las preferencias por

---

317 Edgar Antonio Moreno Uribe/Rodolfo Santana: *Rodolfo, ¿Cómo es Santana?* Caracas: Vadell Hermanos Editores 1995, p. 45.

318 En conversación privada con Rodolfo Santana este me reveló que estaba escribiendo todas y cada una de sus obras. También me decía que la gente lo criticaba por hacerlo. Yo lo estimulé, porque era lo que él creía. Y tenía la firme convicción de que hacerlo le darían un aire renovador a todo su teatro.

las cuales los críticos se decantan. Se habla mucho más en el sentido del Santana político, pero se olvida con suma frecuencia al Santana social.

La escasa crítica teatral que se ha hecho de Santana, por lo general ha centrado su mira en afirmar que apunta a un teatro político. Efectivamente, así lo es, no obstante, otras áreas de su escritura no se han explorado lo suficientemente, ignorando aspectos que consideramos centrales para comprender el porqué de esa simplificación. Si bien, lo político es un elemento que define muchos de los procedimientos que Santana utilizó, también lo es la denuncia social. Un sinnúmero de textos así parecen sustentarlo, entre muchísimos otros los emblemáticos e históricos *La empresa perdona un momento de locura* o *Los criminales*. Como el centro de esta sección es volver al contexto del teatro de los setenta y como Santana es uno de nuestros principales de los «animales feroces», no nos adentraremos ahora en el borde social-político de su obra. Aunque obviamente no es posible de ningún modo dejarlo de lado.

6.1 Rodolfo Santana: teatro predestinado y violencia social

Históricamente el teatro de Rodolfo Santana planteó las relaciones políticas y sociales tomando como base una de las fuentes primigenias que motivó gran parte de su dramaturgia: la violencia. Santana no fue un violento, pero su teatro expresó desde siempre, los conflictos más profundamente humanos en los que la violencia se puso de manifiesto. No se trata de una violencia cualquiera, tuvo que ver con la realidad de Venezuela como país, la que muchas veces es poco comprendida. No obstante, durante mucho tiempo este binarismo (teatro político, teatro de denuncia social) fue comprendido como si se tratara de dos unidades separadas. Pero de ninguna manera nunca se los interpretó como una unidad.

Los ejemplos son más que significativos, los conflictos escénicos están trazados por categorías que se dividen en oposiciones binarias. El binarismo fue una tendencia de toda la dramaturgia de los setenta, que formó parte de la manera como los escritores resolvían, rápidamente, los esquemas de la estructura dramática. Como se podrá ver, tenemos una cantidad ingente de estos pares binarios: madres e hijas, mujeres y hombres, policías y detenidos, hermanas pares, superiores y subordinados, etc. Se trata de que, a partir de esa relación, los personajes desarrollan conflictos en los que se construyen relaciones de poder. El eje que despliega su dinámica de acción coloca en el centro del dispositivo escénico, y dentro del esquema subordinación-subordinado, el planteamiento de una teoría foucaultiana que se asienta en la tesis de las «microfísicas del poder». Estas mi-

crofísicas ponen de manifiesto conflictos que apuntan, dentro del esquema de una visión profunda de la estructura dramática, a jerarquizar el cómo se suceden y se establecen ese sistema de relaciones y como se ordenan los dispositivos de poder en los personajes. Santana simplemente articula la operación de manera que la estructura destella miles de posibilidades y de otros conflictos que se desprenden del punto central. La subordinación de uno por el otro, la articulación de un mecanismo o estructura de poder que define la posesión y el dominio de un personaje sobre otro, es lo que instala en la escena el dispositivo de la violencia. Se trata de la superposición del fuerte frente al débil, lo que actúa como un pivote de la acción dramática.

La resolución es en cierto modo «simplista» o implica un reduccionismo de los esquemas escénicos, que se traducen en el siguiente esquema $\left(A^{\text{mayus}} + b^{\text{minus}}\right)$ donde A mayúscula es el personaje fuerte que maneja su estructura de poder frente al otro personaje que se significaría aquí como b minúscula. En la dramaturgia de Rodolfo Santana este sistema de relaciones es más que perceptible, atraviesa toda su obra. De esta forma, la relación que se plantea es siempre la misma con diferentes entramados. (Véase tabla 4. En adelante hasta la pág 189).

Tabla 4: Relaciones binarias en la dramaturgia de Santana.

Obra	Relaciones binarias		
La muerte de Alfredo Gris	**Preso 1** **Preso 2** **Mujer** Los tres personajes están marginados por la sociedad. Entran en las categorías de «oprimidos»	**Oficial** En este caso el oficial es un personaje que también está al margen. Santana muestra aquí los procesos de enajenación	Oposiciones entre Preso 1 y Preso 2. Además, el Oficial como autoridad represiva que ejerce su «microfísica de poder». El oficial es aquí un carcelero. La mujer es un personaje que representa siempre cierto estrato social que se ubica en el espacio de la marginalidad.

Tabla 4 (continuación)

Obra	Relaciones binarias		
La empresa perdona un momento de locura	**Psicóloga** Estatus económico alto. Representa el poder de la empresa. Controla los medios de las relaciones sociales	**Orlando** Sin poder económico. Vive al margen y es marginado por la sociedad.	La oposición binaria en esta pieza es clara. Las diferencias entre los niveles de educación de uno y otro. La condición económica de la psicóloga frente a Orlando (obrero). La acotación inicial es simple en la descripción, pero Santana como en la mayoría de sus textos grafica la situación. Las relaciones de poder presentadas en estos personajes es la misma que en casi todos sus textos. La didascalia inicial *Un consultorio de psicólogo. Pulcrísimo. Un escritorio ejecutivo, un sillón ejecutivo. Sentada en el sillón la psicóloga industrial, joven y bonita. Una silla de visitante, giratoria. Sentado en ella, Orlando. Obrero. Adentro, un muñeco de goma correctamente ataviado, que la psicóloga hará aparecer en el momento en que implemente la terapia. Orlando sentado en la silla, muy derecho. Viste un modesto traje gris, zapatones grandes. Su actitud es nerviosa, de notoria preocupación. Pausa. La Psicóloga escribe y estudia varios papeles. Orlando observa inquieto a la psicóloga esperando su atención.*

Tabla 4 (continuación)

Obra	**Relaciones binarias**		
El animador	**Carlos** Pobre Vive al margen	**Marcelo Ginero** Poderoso económicamente Controla los medios de comunicación. Hace las cosas a su disposición	En esta pieza la relación se esclarece durante el desarrollo de la obra. El tema del poder nuevamente aparece en la oposición de un hombre poderoso desde el punto de vista económico. Frente a uno que vive en el margen del sujeto alienado. Esta pieza puede estudiarse desde el planteamiento marcusiano a través de su obra *El hombre unidimensional* (Herbert Marcuse). En la pieza Santana introduce otra vez la acotación inicial que esclarece rápidamente cómo se concentra el sistema de relaciones binarias entre los personajes. **Carlos:** *Televidente furioso* **Marcelo Ginero:** *Presidente del Canal 9, estación televisora* *El ciclorama tiene entradas, ventanas, aberturas. Carlos las utilizará mucho en sus idas y venidas. En las aberturas asoman maniquíes que visten los distintos trajes a utilizar en la pieza. Ruido de pasos. Aparece Marcelo Ginero con un estupendo traje gris, corbata gris con acertados detalles rojos, zapatos pulidos y una terrible cara de susto. Tiene las manos sobre la cabeza y* *mueve los ojos hacia atrás como tratando de ver algo que lo amenaza. El «algo» que lo amenaza es un revólver, sostenido por una mano perteneciente a Carlos, un hombre* *joven enfundado en un traje negro y algo arrugado. Sobre su cabeza un sombrero de ala corta y en su cuello una corbata delgada, bastante pasada de moda. Un jazz señala la entrada.*

Tabla 4 (continuación)

Obra	**Relaciones binarias**		
			Hay una ligera pausa que Carlos aprovecha para guardar el arma y contemplar a Marcelo.[319]
Los criminales	**Willy** **Frank** **Dora** **Lucy** Tienen poder económico actúan en grupo y forman parte de una clase social que tiene influencias políticas y sociales	**Martín** El oprimido. Sin poder económico. Está al margen de la sociedad. Se lo puede calificar en términos marxistas de *lumpenproletario*	La condición y las diferencias de estatus económico. El debate de la lucha de clases vuelve a aparecer en esta pieza. Santana los describe así: **Willy** *—Grueso. Viste gran sotana negra con ribetes rojos y dorados.* **Frank** *—Delgado. Viste una túnica corta, de tela basta y calza sandalias.* **Dora** *—Cubierta de vendas como una momia. Rubia.* **Lucy** *—(Morena. Viste un traje muy escotado y corto. Calza botas altas.* **Martin***—Paltó deportivo. Escandaloso. Camisa de color horrendo. Pantalón grande y zapatos de suela ancha, abominables.*

319 Es importante aclarar que, en su última etapa de trabajo, Santana procedía a reescribir todas sus obras. En cada una de las mencionadas en este cuadro hay en la primera versión junto a su respectiva escritura. En ocasiones hay cambios formales que pueden ser más o menos sustanciales. Por ejemplo, la variante de la acotación introductoria de *El animador* en la versión original se describe de la siguiente forma en rojo aparece el cambio: «*Ruido de pasos apresurados. Aparece Marcelo Ginero con un estupendo traje gris, corbata gris con acertados detalles rojos, zapatos pulidos y una terrible cara de susto. Tiene las manos sobre la cabeza y mueve los ojos hacia atrás como tratando de ver y no ver algo que lo amenaza. El algo que lo amenaza es un revólver, sostenido por una mano perteneciente a Carlos, un hombre joven enfundado en unos jeans desteñidos, zapatos de tennis, chaqueta de plástico azul y lentes gruesos sobre una cara nerviosa y concentrada. ~~Sobre su cabeza un sombrero de ala corta y en su cuello una corbata delgada, bastante pasada de moda. Un jazz señala la entrada~~*». Lo tachado corresponde a algo que no estaba en la primera versión, la original de 1972.

Tabla 4 (continuación)

Obra		**Relaciones binarias**	
Los ancianos	Manuela Augusto Carlos	Armando	Aquí la descripción de la situación que marca la pauta de inicio aparece en la primera didascalia de la I escena: *La luz asciende con lentitud y notamos a Armando, el enfermero, mientras ubica a los ancianos alrededor de la mesa. Los tres se encuentran en sus sillas de ruedas. Sobre la mesa hay tijeras, cartulinas y papeles de colores. Según todas las apariencias, los viejos están por extinguirse: babean, dormitan, chupan sus encías.* *Manuela teje un sweater, profundamente concentrada y mascullando argumentos.* *Augusto se muestra brusco ante el traslado de que es objeto en su silla de ruedas. Se enfurruña. Armando lo sitúa ante la mesa y el ex general, contrariado, busca otra posición.* *Carlos, buenamente, se dedica a fabricar rosas de papel. Tras una última mirada de observación Armando sale. Pausa.* *Manuela se traslada cerca de la puerta y verifica si hay alguien.* *Augusto va a la ventana y observa.* *Carlos espera.* *Al notar que Armando, fuera, está dedicado a otra ocupación, los viejos se reaniman.* *Manuela se levanta de la silla con cierto esfuerzo y se coloca sobre la cabeza un sombrero grande. Después ata una cinta alrededor de su cintura logrando que la bata adquiera un aspecto juvenil.*

Tabla 4 (continuación)

Obra	**Relaciones binarias**		
			Carlos introduce las perneras de su pijama entre las medias y amarra a su cuello una corbata de lazo realizada en cartulina, sus movimientos son muy lentos. *Augusto se cubre la bata con medallas de todos los tamaños hechas con latas y tapas de refresco. En los hombros se sitúa unas monstruosas charreteras de papel dorado.* *Manuela se adelanta al centro de la escena, se muestra como una adolescente en una cita.*
Tiránicus	Sábado Domingo La subordinación La sumisión La dependencia	Tiránicus La representación del poder La fuerza política	Las relaciones de poder en esta pieza son evidentes en el nombre de los personajes y en la condición de dominados y dominantes. Además, como se verá en la descripción de los personajes igual que en el resto de sus obras nuevamente Santana se conduce bajo los ejes. Dominante – Dominado. Relaciones de poder planteadas desde lo que Foucault describe en sus *Microfísicas de poder*. **Sábado:** *Hombre sujeto a servidumbre.* **Domingo:** *Otro hombre sujeto a servidumbre.* **Tiránicus:** *Hombre que sujeta a servidumbre.*

Tabla 4 (continuación)

Obra		Relaciones binarias
La Farra	Bongo Pongo Mongo	Esta es la única pieza donde la complejidad del trío casi unificado permuta en múltiples combinaciones los binarismos la descripción de los personajes es figurativa en este sentido: **Bongo:** *Sacerdote de Satabel. Viste túnica gris oscura. Cuando hace de esposa del General Pongo viste un traje negro largo, peluca oscura con ribetes morados.* **Pongo:** *General filisteo. Viste gorra y chaqueta militar. Medallas de todos los tamaños. Calza botas. Al trabajar como esposa del senador Mongo viste un traje con muchos encajes. Sombrero con plumas. Cuando participa en la ceremonia del asesinato de la hermana del sacerdote Bongo utiliza una sotana de monaguillo. Siendo detective vestirá impermeable y sombrero de ala ancha.* **Mongo;** *Senador. Viste levita y sombrero de copa. Cuando se desempeña como hermana de Bongo se provee de un traje largo, floreado. Simple. Como Monzobispo utiliza un manto rojo y un báculo rematado en cuerno. Como presidente de la República utiliza una banda presidencial.*

Estas son pues estructuras que se repiten constantemente y es una parte del sistema que permitió a Santana expresar las relaciones de opresión entre los que detentan poder político o económico y los que no. Es posible hallar el mismo sistema en obras como *La muerte de Alfredo Gris* (1965), *La horda* (1973) o *La empresa perdona un momento de locura* (1974), *Gracias José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los Favores Recibidos* (1976) o *Asalto al viento* (2000), etc. En general en todos y cada uno de sus textos dramáticos los personajes están tocados por estos pares binarios. Otro aspecto central de su obra, pero que es un esquema que se puede detectar en todos los dramaturgos de los setenta es que la violencia por lo general no se expone de modo real, sino que se expresa de modo verbal. En casi la totalidad de sus obras Santana empieza con luchas de fuerza y agresiones verbales. Pero este esquema funciona de manera idéntica para Mariela Romero, Paul Williams, Edilio Peña etcétera. Veamos primero en 4 obras de Santana, más adelante las mostraremos en otras relaciones. Las relaciones textuales se muestran en rojo (Véase tabla 5 págs. 190–197).

Tabla 5: Comparación del lenguaje de la violencia en el teatro de Santana.

Los Ancianos	La Muerte de Alfredo Gris	Tiránicus	La farra
Manuela: Casi las cinco en el reloj de la catedral y aún no llegas. *(Pausa. De reojo ve a Carlos que sigue adoptando sus prendas de joven. Ahora repite con cierto retintín impaciente)* Casi las cinco de la tarde en el reloj de la catedral y aún no llegas. (*Pausa. Carlos no se inmuta. Se muestra lento. Ahora francamente furiosa y directa)* ¡Carajo! ¡Casi las cinco de la tarde en el maldito y jodido reloj de la catedral y el cabrón de mi pretendiente aún no llega!. . .	Preso 1 *(Ahogando a* Preso *2.)* ¡Rata! ¡Eres una rata inmunda de albañal! Preso 2 ¡Per!. . . ¡Per!. . . ¡Perdón!. . . Preso 1 ¿Perdón para ti, cucaracha pisoteada? *(Ahoga.)* No soy Dios, ni siquiera un cura para perdonarte. *Preso 1 arrastra a Preso 2* Preso 2 ¡Pie!. . . *(Gemido.)* ¡Piedad! Preso 1 Ninguna piedad, o aprendes o mueres. *(Toma por los pies y para de cabeza al* Preso *2.)* ¿Vas a obedecer? Preso 2 Sí, sí.	SÁBADO: ¡Domingo! ¡Domingo! (*Zarandeos. Domingo no reacciona)* Tienes el sueño más pesado que las piedras. *Domingo se queja, fastidiado.* SÁBADO: ¡Es la hora! DOMIMGO: ¡Déjame dormir! SÁBADO: ¡El gallo ha cantado ocho veces y juraste matarlo antes de la tercera! DOMINGO: *(Ve a Tiránicus. Luego a Sábado)* Uno promete muchas cosas, Sábado. SÁBADO: ¡Lo harás! ¡Toma! *(Le entrega un cuchillo)* En este momento duerme y es una magnífica ocasión. *(Ríe bajo)* ¿Te imaginas? ¡Posiblemente sueña con una mujer!	*Se escucha un danzón de los buenos. O un bolero pachangoso. Es el inicio de La Farra y se debe entrar en ambiente.* *Luz. Pausa. Entran Pongo, Bongo y Mongo. Conversan por lo bajo. Se retiran a las armazones y allí comienzan a revisar los trajes que visten, definitorios de militar, sacerdote y político. Examinan, igualmente, las pelucas y trajes femeninos que les corresponden. Pausa. Toman las botellas y se sirven en los vasos. Brindan con el gesto. Beben.* *Se adelanta Bongo, animado por sus compañeros. Muestra cierta resistencia.*

Carlos: *(Irritado)* ¡Ya! ¡Ya!	Preso 1 *(Lo aporrea con las rodillas.)* Si mientes te voy a dar una paliza memorable. Preso 2 ¡Obedeceré, lo juro! Preso 1 —Te azotaré el trasero y luego derramaré sal en las heridas. ¡Verás al diablo!	*Tiránicus ríe. Sábado y Domingo simulan dormir. Pausa.* SÁBADO: ¡Sueña que nos azota! Esa risa sólo le nace cuando nos tortura.	BONGO: Es de noche. Una nueva noche. Como solemos hacer con frecuencia, mis compañeros y yo entramos en La Farra. Mi nombre es Bongo, sacerdote. Pastor de almas. Y por lo tanto sujeto a una responsabilidad mayor que la de mis compañeros, pues se pretende que sea guardia severo de códigos y comportamientos morales. No me satisfacen las causas que originan mi presencia en este lugar. Pero es evidente que he de asesinar a una mujer. Mi hermana. (*Pausa corta*) Dicho así, fríamente, resulta terrible. Y les confieso que siento la tentación de salir corriendo y olvidar.

(continuación)

Tabla 5 (continuación)

Los Ancianos	La Muerte de Alfredo Gris	Tiránicus	La farra
	Preso 2 ¡No fallaré *Pausa.*	DOMINGO: ¿Por qué no descansamos?	¡Olvidar! ¡Qué palabra tan hermosa y llena de recuerdos! (*Pausa corta*) Así es. ¡El mundo se mueve en círculos y siempre llego al principio del recuerdo y mi pasión! Y me sumerjo en el instante futuro en el que mis manos estarán manchadas de sangre. Por todo ello permaneceré aquí. No tiene sentido huir si siempre retornaré. (*Pausa corta*) Cumpliré mis acciones lo mejor posible, ya que detrás de su carácter trágico, se encuentra mi ansiada paz interior.
Manuela: (*Romántica)* Bueno, cielito, dijiste que llegarías a las cinco de la tarde.	Preso 2 Lo que quieras. . . Preso 1 Bien. *(Lo suelta.)* Me gusta que seas razonable. ¿Somos amigos, ¿no?	SÁBADO: ¡Cuando se tienen intenciones de cometer un atentado no se descansa, se actúa! DOMINGO: El trabajo mañana será muy duro y lamentaremos haber desperdiciado la noche hablando tonterías.	

Carlos: *(Muestra unas rosas de papel)* Y con rosas, vieja perra. . .	SÁBASO: ¿Tonterías? *(Toma a Domingo por el brazo)* ¡Grandísimo cochino de mierda, ahora mismo te le acercas y le rebanas el cuello!
	Empuja a Domingo cerca de Tiránicus. Expectación. Domingo retrocede.
	DOMINGO: ¡Sólo de mirarlo me da terror!
Manuela toma una de las agujas y se encima sobre Carlos.	SÁBADO: ¡Si no lo haces, te daré una patada en el culo que te impedirá sentarte el resto de tus días!

(continuación)

Tabla 5 (continuación)

Los Ancianos	**La Muerte de Alfredo Gris**	**Tiránicus**	**La farra**
Manuela: ¿Te vas a portar románticamente, pedazo de pellejo podrido? ¿Ah? ¿O quieres que te atraviese? ¡No joda, pórtate con dulzura!¡Soy una dama delicada!		DOMINGO: *(Se arrodilla)* ¡No puedo! SÁBADO: *(Alza a Domingo)* ¡Levántate! *(Señala a Tiránicus)* Camina y mátalo. DOMINGO: ¡Eran fanfarronadas! SÁBADO: ¡Anímate, coño!	*Mongo cepilla su levita.* MONGO: Mi nombre es Mongo. Diputado. Político en una sociedad injusta y asesina. Por lo que he deducido que los problemas cotidianos del hogar pueden ser resueltos mediante el crimen. Soy pragmático. No creo en la paz hogareña ni en sagrados vínculos familiares. Reunidos aquí, mis amigos y yo plantearemos crímenes. Asesinatos concretos que pronto serán del dominio público. Esta noche, para ustedes, hemos dejado abiertas las ventanas de nuestro refugio y no se escaparán nuestras palabras a los oídos atentos. Nuestros actos serán visibles y sin artificio. Todo, como en el teatro, ha sido medido y ensayado escrupulosamente. Consumación y coartada. ¡Pasión, crimen e impunidad!

Augusto: ¡Orden! ¡Orden!	DOMINGO: ¡Jamás podré hacerlo!	
	SÁBADO: ¡Sí que puedes!	
Manuela da un ligero empujón a Carlos y retorna a su anterior ubicación.	DOMINGO: ¿Acaso no existe el derecho de sentirse valiente de vez en cuando?	
	SÁBADO: *(Pega a Domingo)* ¡Gallina! ¡Sólo sirves para comer los huesos que arroja Tiránicus!	
Carlos: *(En tono romántico)* Fragante olor el de estas flores. Espero que te hagan bajar la guardia.	DOMINGO: (Amenaza a Sábado con el cuchillo) ¡Cuidado! (Pausa corta) ¡Si continúas golpeando no me costará mucho abrirte las tripas!	*Pausa. Pongo arregla su corbata.*

(continuación)

Tabla 5 (continuación)

Los Ancianos	La Muerte de Alfredo Gris	Tiránicus	La farra
Manuela: (Con sublime voz) Si me amaras, ya estarías aquí.			PONGO: Pongo, General filisteo. Héroe de la Batalla de las Montañas Desiertas y diestro sabueso en la búsqueda de bandas subversivas. Alejandro Magno es un vulgar tirapiedras frente a mí y cuatrocientas medallas adornan mi uniforme. (Muestra la chaqueta del uniforme. Se acerca un poco a proscenio) Durante largo tiempo he soportado los insultos de mi mujer, experta en la preparación de pasteles y guisos. No respeta la severidad cuartelaría. No escucha órdenes. Pretende llevar una vida civil a mí lado, un militar de pura cepa. (Pausa corta) Mi presencia y la de mis compañeros en este lugar, va dirigida a encontrar una solución a este problema común:

Carlos: ¿Será que no acabo de gustarte? ¡Tienes las piernas demasiado cerradas!	ellos también son vejados por la existencia y el comportamiento de sus mujeres. En mi caso, lo que debo desarrollar, es algo muy parecido a una práctica militar. Calificaré los músculos. Mis sentidos. Los reflejos de mi mente. Estrategia y golpe de mano en la perfección de un ejercicio criminal con características de comando que, con el auxilio de la suerte, me hará en días venideros viudo, rico y dichoso.

Tal como se expresa, el tema constante para el dramaturgo son las relaciones de poder. Las diferencias entre marginados y no marginados. Las relaciones sociales en una sociedad marcada por las injusticias. De este modo, no cabe duda de que el teatro de Rodolfo Santana fue político. Al mismo tiempo estamos ante un teatro de denuncia social.

En el teatro venezolano las huellas de un teatro político como el que se hizo durante décadas en el resto del continente americano son relativamente

escasas de encontrar. Esta afirmación nos lleva por dos vías, una de las cuales ha sido casi inexplorada o al menos no presentada con tanta asiduidad, la de que Santana haya escrito un teatro de denuncia social. Debido a las múltiples influencias que una cierta zona del teatro caribeño ha tenido, el venezolano que comparte un área del caribe y otra área continental no estuvo dedicado a ello. Dicho de otro modo, los factores condicionantes para que el dramaturgo se propusiera crear un teatro de denuncia y más concretamente de denuncia social están en la base de toda su dramaturgia.

Ahora bien, debemos primeramente hacer un deslinde de lo que definiría, y al mismo tiempo distinguiría un concepto de teatro político y otro de teatro de denuncia social. Ambos bien desarrollados durante su periodo de escritura en los setenta. En el repertorio latinoamericano de teatro hay una gran cantidad de obras que decantan estas temáticas, pero también hay una concentración extrema en la idea de que la fuente primigenia del teatro es la consecuencia política. Hay una vasta influencia de una caracterización que aparece en la década del sesenta y más allá en los setenta del siglo XX y que aún hoy, incluso, en distintos casos permanece. No obstante, como la frontera entre denuncia y política es muy difusa se presta por lo general a confusión. Es importante destacar por ejemplo que una separación entre ambos tipos de teatro se debe ante todo a lo que Luciana Scaraffuni plantea como una caracterización (en su caso para el teatro uruguayo específicamente) extensible a todo el teatro latinoamericano. A propósito de los dispositivos temáticos implementados por cierta dramaturgia y grupos en el Uruguay, Scaraffuni afirma: «el sistema teatral de los años sesenta (2007), el cual se destaca por un teatro militante de alto compromiso social y político, donde los elementos que definen al teatro en su sentido más convencional se modifican».[320] Subrayemos aquí los conceptos de teatro militante y de compromiso. En todo caso, la denuncia social y el tema político en Santana como en la inmensa mayoría de los autores venezolanos no registró una mirada al exterior,

320 Luciana Scaraffuni: «El teatro militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973–1985)». In: *Arteologie*, 8 (2016), pp. 1–14. https://doi.org/10.4000/artelogie.422.

sino al interior de la propia sociedad venezolana y de sus rasgos culturales más identificatorios.

6.1.1.1 Santana proyectivo

El panorama para definir las distintas sendas estéticas que siguieron a un teatro de denuncia social en Venezuela no es tan clara de advertir. Las huellas de la denuncia social en el teatro latinoamericano son sustantivamente visibles. No obstante, la especificidad de esta episteme rara vez se halla presente en el teatro venezolano. En el mejor de los casos, lo más plausible de reconocer es que el tema de la denuncia social se tornó muchísimo más disperso de lo que fue el resto del continente, producto tal vez de que el desarrollo de la dramaturgia y del teatro en sí mismo así también lo fueron. Las tradiciones teatrales que se consolidaron en América Latina y en distintos países de Europa, nos referimos esencialmente a España, fueron en su entorno algo más o menos homogéneos que en otras tradiciones, que son menos reconocidas y por lo tanto susceptibles de una mayor heterogeneidad.

Si lo vemos rápidamente en su conjunto, un teatro de denuncia social marca pautas de amplia relevancia en las tradiciones del continente. Una de las más visibles estuvo en el teatro chileno y muy especialmente en la dramaturgia de Egon Wolff. El teatro de Wolff apunta directamente a lo social y jamás se centra en afirmar que su teatro, sea o vaya a ser un teatro de esta índole, de esta naturaleza. Wolff no quiso cumplir la promesa de que su teatro sea uno que se llama de compromiso. Aunque toda confrontación social tiene implicancias políticas y Wolff lo supo, sus textos ponían el énfasis en el sujeto y en la condición humana que le rodeaba.

Santana en los setenta también lo hizo de esta manera. Los personajes se debaten en esa delgada línea que atraviesa su propia condición, y contra la que tienen que luchar. Están encerrados en una sociedad que propende a la devastación como método de anulación del otro. Wolff nos habla del papel que deben jugar los hombres al respecto, de su responsabilidad, de la ética, etc., contraponiéndolos en complejas situaciones y confrontándolos a través de diferentes posiciones de clase para plantearse las contradicciones en el sistema en que la sociedad se desenvuelve. Los personajes de Santana, por otro lado, son exactamente lo contrario, no están interesados en la ética. No se angustian por la cuestión de si hacen bien o mal. Al contrario, disfrutan de sus acciones y se vanaglorian al respecto. Están ante lo que Hannah Arendt llamaría la «banali-

dad del mal»[321] es decir que la mayor parte de las veces ni siquiera advierten que hacen el mal. Por ejemplo, la psicóloga de *La empresa perdona un momento de locura* lleva a Orlando, el obrero hasta su máximo punto de paroxismo. Es un retrato fiel de los sistemas de opresión social, en la que los más poderosos actúan sobre los otros que no tienen los medios de defensa, en un sistema forjado por desigualdades. Es ese el esquema que durante los setenta Santana construyó. Incluso aún después, como en *Mirando al tendido*, aunque ahora con matices, con cambios, con nuevas estructuras.

Otras tradiciones teatrales y de teatralidad, especialmente la de los 40 y 50, tuvieron y expresaron este tipo de relaciones y vínculos. En Argentina, por ejemplo, algunos autores importantes abordaron dramas que podríamos calificar de denuncia social. Entre otros, Agustín Cuzzani, con las piezas *Una libra de carne* (1954) o *El centrofoward murió al amanecer* (1955); Osvaldo Dragún con *Los de la mesa 10* (1956); Julio Mauricio *El enganche* (1971) o *La valija* (1971), Alberto Adellach con *Chau papá* (1971), etc. También en Uruguay, incluso con las obras del famoso dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez que tiene, según algunos, un proyecto social en su teatro. Pero esta fue una realidad distinta para la dramaturgia venezolana. En tanto y en cuanto el desarrollo, como se desprende de todo lo estudiado hasta ahora, es absolutamente distinto.

Esta confrontación temática se debe, entre muchos otros factores, a que la teatralidad sufrió en muchos casos de lo que se definiría como dispersión temático-estética. Santana ha sido consecuente con sus estructuras, y en muchos casos fiel a ellas porque son artificios creativos que le funcionan y que aún pueden estar presentes. Ya hemos leído en el cuadro anterior[322] la comparación de personajes y de textos en las obras. Sin embargo, esa posibilidad le abre un campo total a casi un sinfín de otras temáticas y de obras, aunque finalmente posean el mismo esquema que se revirtieron en una nueva teatralidad. La capacidad de Santana estuvo también en esa posibilidad que le brindó la dinámica propia de su dramaturgia.

Sobre el tema de la dispersión temático-estética del teatro en Venezuela tiene muchas aristas que tocar. La que nosotros ponemos en discusión se trata de una explicación que se sustenta en las epistemes de las prácticas escénicas. Se debe probablemente a un hecho histórico debido a que la evolución del teatro en Venezuela tiene diferentes «puntos de quiebre» que están marcados por la evolución histórica de este modelo.

321 Hannah Arendt: *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen 1967.

322 Véase Tabla 5.

No debemos seguir adelante sin antes comprender el hecho de que Santana no solamente fue dramaturgo, sino que también llevó a escena una gran cantidad de sus propias obras. La diversidad que empleó construyó un lenguaje auténtico vinculado con un lenguaje común. Al contrario de autores como Cabrujas, incluso el propio Chalbaud,[323] aunque parezca lo contrario y otros, Santana desprendió de las zonas más populares de la sociedad venezolana, la apropiación de una serie de signos lingüísticos que sin lugar a duda representaron fehacientemente los distintos modos de habla del venezolano en sus diferentes etapas de la historia. Santana fue muchas veces un autor proyectivo, u otras veces un autor profundamente analítico de su realidad social, llevando así la denuncia en cada uno de sus contenidos dramáticos. La denuncia no radicaba solamente en la exposición «esquemática» de un texto por vía de su temática u otro, sino más bien por el valor analítico que el autor daba de la sociedad y que en muchas ocasiones esta misma aportaba. Obras como *La muerte de Alfredo Gris* (1965), *La horda* (1973) o *La empresa perdona un momento de locura* (1974), *Gracias José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los Favores Recibidos* (1976) o *Asalto al viento* (2000), entre muchas otras, así parecen confirmarlo. Si hubo un retrato del sujeto epistémico venezolano, Santana lo puso directamente en sus obras.

Muchas veces se ha afirmado que José Ignacio Cabrujas fue quien mejor retrató la esencia de una episteme que se la clasificaría como la venezolanidad. Sin embargo, nosotros queremos poner en duda esta afirmación. No porque Cabrujas en modo alguno lo hiciera, sino más bien porque su prefiguración fue la de resaltar en un cierto grotesco la expresión de una realidad que radiografiaba *in extremis* a la sociedad venezolana utilizando a su vez el modo costumbrista. Lo que aquí nos interesa es hacer una distinción que aclare el carácter incómodo que daba Santana a cierta elite intelectual, porque nunca escribió un teatro acomodaticio. Esa actitud le permitió adoptar una posición muy clara frente a las estructuras que él mismo enfrentaba en su dramaturgia, también le permitió ser lo suficientemente «libre» como para tejer una urdimbre escénica de crítica fuerte. Cabrujas matizaba y poetizaba románticamente cada una de las situaciones escénicas que presentaba. Lo hacía a través de un humor cáustico «sainetiando» el

---

323 Es obvio que Román Chalbaud maneja códigos y formas que son similares a los de Santana. Sin. Embargo, quisiéramos establecer una diferencia entre el primero y el segundo. La cuestión social en Chalbaud (mirándola desde todos sus matices) apunta a una cosmovisión más propia quizá de un «realismo mágico-telúrico» por un lado, y un «realismo-mágico-religioso» por otro, junto a un «realismo maravilloso» que entra en consonancia con paisajes y temáticas abordadas desde esta perspectiva (para combinar dos categorías de la literatura latinoamericana) mientras que Santana se aboca (al menos desde nuestra perspectiva a un realismo social puro, y por supuesto a la trama política.

texto. Santana lo lleva a una estructura más rígida, menos holgada, más agresiva y violenta. Cabrujas lo matiza y suaviza, Santana lo hace seco y directo. De esta manera, Cabrujas se ubica en lo que hemos clasificado como el paradigma o episteme melodramática y Santana en la episteme realista, política. Fue pues ese teatro de los setenta que tuvo una capacidad muy holgada para que una concepción de sujeto se confrontara consigo mismo. Y se retratara incluso en el teatro de hoy en día, pero desde múltiples puntos de vista.

Un aspecto más es necesario agregar, se refiere a la forma como Santana nos muestra no solo la violencia, sino sobre quién se ejerce. En este caso, el lenguaje ya no es solamente la vía para presentarlo, sino también el sistema de relaciones que crea a través de sus personajes. De esta manera, la violencia se ve representada en Alfredo Gris de *La muerte de Alfredo Gris*, Orlando de *La Empresa Perdona un momento de Locura*, Carlos de *El animador*, etc., y así en prácticamente todas y cada una de sus obras. En realidad, son extensiones de un mismo tema. Juegos que generan una sola metáfora y pasan todos los textos por un único lugar que remite a los actos propios de la violencia, pero siempre verbalizada. Hay pues en sus piezas una conexión no solo temática. Es una conexión estructural que se modifica en el sentido hondo de su propia acción escénica. En la publicación que hiciera de sus *Piezas perversas*[324] la continuidad del tema es un reflejo directo de lo que nos quiere decir. Esta edición llevada a cabo por Fundarte en 1978 contiene tres obras que de una forma u otra podemos identificar a través de sus textos. Por ejemplo, en *La horda,* las descripciones de Bernardo sobre la situación es siempre aquella verbalización a la que el dramaturgo nos lleva. Pero momento tras momento, Bernardo habla sobre lo que «ve». Como en una reminiscencia griega Santana nunca muestra la ejecución de los acontecimientos, los pone en boca de habla. Debemos decir también, y esto nos parece de suma importancia, ya que la cuestión lingüística para el dramaturgo siempre actúa activamente. La inclusión en su dramaturgia de una obra como *La horda* y el uso de esta palabra en el título, así como en la estructura de todo el texto.

La palabra «horda» no formó parte del imaginario lingüístico del venezolano prácticamente hasta el desarrollo de la política y de las relaciones sociales en dos momentos fundamentales de la historia de Venezuela; primero en el «Caracazo» y después en el contexto del desarrollo de unas mitologías políticas según la cual «las hordas chavistas» atacarían o amenazarían a cierta estructura de la sociedad en general que pertenecían a una estructura de clase «diferente» de aquellas otras. Fue una palabra desconocida por completo en el

324 Rodolfo Santana: *Piezas perversas*. Caracas: Fundarte 1978.

conjunto total de la sociedad. La horda del caracazo y la horda chavista se describen en los personajes que están al margen de la sociedad, Carlos de *El animador*, el hijo del obrero y el obrero en *La empresa perdona un momento de locura*, En el personaje Martín de *Los criminales* etcétera. Este es el Santana proyectivo, que antepuso en todas y cada una de sus obras lo que iba a designarse con esa palabra que el venezolano desconocía totalmente. A eso debemos agregar otro elemento de contenido sociopolítico y que se instala en las diferentes estructuras discursivas. Se trata del «toque de queda» y el «Estado de sitio». Junto con la Horda estas dos construcciones discursivas de lo social y lo político habían desaparecido completamente de la vida del venezolano que fue incapaz de reconocerlas en su momento de retorno.

En 1989 a raíz de los saqueos dados en todo el país, llegado el punto de que el germen insurreccional crecía singularmente el presidente de entonces Carlos Andrés Pérez decidió implantar en una primera instancia el «toque de queda». Desconocido por toda una inmensa mayoría suponía que esta restricción era una cuestión particular referida al espacio y mundo militar y que no afectaba de ningún modo a todos los ciudadanos. Aún más, los jóvenes no reconocían el significado concreto de la palabra «horda» o de la construcción «toque de queda».

En 1978 Rodolfo Santana retrató la situación de las hordas, con un lenguaje desconocido por el imaginario social y puso en la escena lo que iba a suceder en 1989 y una gran parte de lo que sobrevendría a partir de 1998 con diferentes tipos de enfrentamientos entre congéneres. El discurso de la horda, del toque de queda retornó al país apenas después de tres décadas. En este sentido debemos desatacar el análisis que hace Luis Duno-Gottberg al respecto, sobre el concepto de horda a partir de la novela *El móvil del delito* de la autora Adriana Villanueva. Duno-Gottberg pone de manifiesto dos ideas que nos interesa destacar aquí porque se emparentan directamente con la dramatacidad y la puesta en escena de esta realidad, pero en este caso por parte de Rodolfo Santana en un momento de la vida nacional que no desprendía de ningún modo esta situación. Duno Gottberg apunta primero:

> La novela de Adriana Villanueva, *El móvil del delito* (2006), ofrece una fascinante imagen de las inquietudes de un sector de la clase media venezolana. La perspectiva es, explícitamente, la de «una princesa caraqueña [. . .] Una princesa devaluada, una especie en vías de extinción» (34). El móvil del delito narra el hurto de una famosa obra de arte aquí, en la Ciudad Universitaria de Caracas, por parte de «los exquisitos miembros del comando langosta» (195). Se trata de un grupo que recuerda nostálgico los ochenta y confronta ahora, con horror, la Venezuela chavista. La novela explica que el crimen es más bien honorable pues resiste el «triunfó la barbarie» (30). Este gesto heroico busca proteger el patrimonio cultural de la nación frente a la horda que se apodera del país. La novela

> constituye, sin duda alguna, una alegoría nacional desde la perspectiva del grupo que se autodenominó, en esa época, «Gente de cultura».[325]

El segundo análisis de Duno-Gottberg parte de los levantamientos insurreccionales del 12 de abril de 2002 durante el golpe de Estado que había sufrido el entonces presidente Hugo Chávez. Nuevamente la descripción del relato de uno de los participantes durante el proceso insurreccional está declaradamente concretizada en la dramaturgia de Santana. Pero incluso, como hemos dicho, mucho más que en la actual en la de los años setenta. Leamos lo que escribe Duno-Gottberg, el fragmento tiene dos partes. Duno-Gottberg habla de dos «máquinas de guerra» desarrolladas. Una por parte de la oposición al gobierno, que fue la máquina mediática; y la otra, por parte del gobierno que fueron los grupos de motorizados[326] En la sección que intitula como «Jinetes del apocalipsis» hagamos una síntesis:

> En Venezuela, el conflicto entre estas dos máquinas (la máquina de guerra-motorizado y la maquina mediática) se hizo evidente el 13 de abril del 2002, con el derrocamiento del presidente Hugo Chávez Frías. Ese día las televisoras y los periódicos privados impusieron una autocensura para borrar las masivas reacciones contra el golpe, que estaban sucediendo en numerosos barrios de Caracas. Una vez más, los motorizados tomaron las calles, como habían hecho en los 80, para intercambiar información y movilizar a un significativo número de personas, con el propósito de restaurar el poder del presidente. Una cosa fue radicalmente distinta en el 2002: esas «turbas sobre ruedas» no estaban retando el poder estatal per se, si no que trataban de restaurar un gobierno con el que se identificaban. Uno de ellos escribió: «En Caracas existía una cacería de brujas; pero clandestinamente, a las 10:00 pm del 12-A, logramos reunirnos y se decide la retoma del Palacio Blanco de Miraflores a primera hora. Decidimos adelantar la estrategia y traerse desde Petare una turba de gente [. . .] Observé un sentimiento popular que nunca he visto en mi vida. [Cuando la gente vio] la masa de motorizados que tupía toda la autopista, de manera impresionante se animó» (Manuscrito de Arquímedes Franco, dirigente caraqueño de organizaciones motorizadas).[327]

Bien, pasemos a la obra en sí. Los análisis de Duno-Gottberg no pueden ser más cercanos a la pieza de Santana. O, mejor dicho, Santana retrataba una situación que se producía primero 10 años después y luego 24 años más tarde. La formación y construcción significante de la palabra horda, y una realidad que se asemejaba a una idea ficcional del «sujeto revolucionario»[328] de los sesenta. Veamos una escena de *La horda*:

---

325 Luís Duno-Gottberg: «Mala Conductas: Nuevos sujetos de la política popular venezolana». [«Bikers: New Subjects for Venezuelan Popular Policies»]. In: *Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología* 22, 2 (abril-junio 2013), pp. 267–268.

326 En Venezuela la palabra motorizado, hace referencia explícita a las personas que conducen motos.

327 Duno-Gottberg: «Mala Conductas»: Nuevos sujetos. . .», p. 271.

328 Carlos Rangel: *Del buen salvaje al buen revolucionario*. Caracas: Monte Ávila Editores 1976.

BERNARDO: Enrique no sintió nada al matar a Paulina.

ALEJANDRA: Eso es lo que él cree.

ENRIQUE: ¡No siento un coño, maldita perra!

BERNARDO: No sabes las ganas que tengo de volarte la cabeza. . .

ALEJANDRA: ¿Y por qué? No tienes ningún motivo. No te amenazo ni intento abrir la puerta.

BERNARDO: Sí. (Reflexivo) Es posible que llegues a ser reina de la horda. (Ve a Alejandra) Raro, nunca lo hubiera creído. (A Enrique) La naturaleza humana está cambiando. ¿No crees? (Enrique no responde) ¿Recuerdas a Pom-Pom? (Enrique esta abstraído) ¡Enrique!

ENRIQUE: (Recobrándose) ¿Qué quieres cara de culo?

BERNARDO: Hablaba de Pom-Pom.

ENRIQUE: ¿El portero de nuestro edificio? ¿Y qué coño tiene que ver ese mamagüevo en todo esto?

BERNARDO: (A Alejandra) ¿Lo conociste?

ALEJANDRA: Bajito, fuerte y silencioso.

ENRIQUE: ¿Por qué mierda preguntas y luego no me respondes?

BERNARDO: Ese mismo.

ALEJANDRA: Siempre silbando una canción y recogiendo colillas.

ENRIQUE: ¿Cómo? ¿Qué pasa? ¿Están jodiéndome?

BERNARDO: Escrupuloso hasta la exageración. En una oportunidad me dijo que el mundo sería bueno y normal cuando todos lanzaran sus desperdicios en las papeleras.

ENRIQUE: ¡Qué teoría tan huevona!

BERNARDO: Medía el equilibrio del universo por el mayor o menor número de colillas que eran arrojados en los ceniceros.

ENRIQUE: Tenía las mejillas rojas como remolachas. Por eso le decíamos Pom-Pom.

BERNARDO: Pacífico. Filósofo de las colillas. . . (Pausa corta) Comandó la horda que atacó al Congreso y masacró a los diputados y senadores. . . No permitió que los sepultaran. «Debemos conocer el olor que tiene la legislación en este país» -sentenció. . .

ENRIQUE: No pidió clemencia.

BERNARDO: (Tras una pausa corta) ¿Quién?

ENRIQUE: No le di oportunidad.

BERNARDO: ¿Paulina?

> ENRIQUE: Me maldijo. ¿Tendrá eso algún efecto?
>
> BERNARDO: El que quieras darle.
>
> ENRIQUE: (Más para sí) Ni lo pensé. Le clavé el cuchillo con naturalidad. . . ¿Puedo retroceder tanto? (A Paulina) Yo te dije que sí. Todo eso de ser civilizado es recubrir a Cro-Magnon de fibras sintéticas.
>
> BERNARDO: (A Alejandra) Podríamos aliarnos. . . Tratar de salir juntos de este peo. . .
>
> ENRIQUE: (A Paulina) Marica, a ti te preocupa más lo sintético. El sombrero y los gestos que provienen de su uso. Los zapatos. Lo correcto de una vivienda moderna.
>
> BERNARDO: (A Enrique) ¿Quieres un trago?
>
> ENRIQUE: (A Paulina) Eres incapaz de vivir en un tugurio o regresar a las cavernas. Estarías empeñada en bañarte todos los días. Provocarías las sospechas de todos. Fíjate en Alejandra. ¡Fíjate! ¡Deberías tomar ejemplo! Ella quiere ser reina de la horda.
>
> BERNARDO: (En tono de burla) ¡La reina, por unas horas, hasta que se la devoren en el desayuno!
>
> ENRIQUE: (A Alejandra) ¿Crees que esta tonta puede pensar siquiera en esa posibilidad?[329]

Visto así entonces, desde tan distintas perspectivas, se puede afirmar que el «juego» escénico y teatral preestablecido entre las décadas de los 60’, los 70’ y los 80’ cambió a su vez tanto en el tratamiento de sus contenidos, como en las formas de su presentación, y fueron subiendo tanto de tono, así como de intensidad. Si bien los montajes adquirieron progresivamente, matices de degradación, temperamento escatológico, rasgos precisos de primitivismo e instinto, todo ello se debió, entre otros muchos aspectos, a la exacerbada cualidad hierofánica, experiencia mística que se creía era necesaria, que tanto el actor, así como cualquier creador vivieran en la escena. Pero no fue solo en el marco de la actuación que se hacían presentes estas cualidades, también a través del texto mismo se podía observar semejantes características. En el fragmento que presentamos a continuación se pueden ver algunos de estos elementos:

> CARLOS: Sí, así es. ¡Prácticamente he gastado todos mis ahorros! . . . Pero creo que vale la pena. *(Pausa corta)* Vivir vale la pena. Si estás muerto, de qué te sirven los ahorros. ¿Ah, Doctor Ginero?. . .
>
> MARCELO: ¡Mi nombre, al fin lo dijo!. . . *(Pausa corta)* ¿Sabe lo que me aturde de todo esto? ¡La falta de seriedad!. . . No se puede secuestrar a un hombre y luego llamarlo «Robert el Sietesuelas» . . . Es una ofensa para una actitud criminal que se estime . . . *(Pausa corta. Se intriga por las invisibles acciones de Carlos)* Y usted, con todos esos secretos allá atrás. ¡Calladito, sin mirar de frente! ¡Jugando a Mike Hammer y a los dibujitos!. . . *(Se*

329 Rodolfo Santana: «La horda». In: *Piezas Perversas*. Caracas: Fundarte 1978, pp. 55–56.

torna reflexivo) Vivir es una cosa seria. ¿Sabe?. . . Yo por lo menos, quiero mantener la dignidad. Deme el tratamiento adecuado. ¡La celda! ¿Dónde está la celda? ¡Un secuestrado tiene que tener celda! ¡Su espacio!

Carlos surge vestido de vaquero. Trae un saco levita, sombrero de copa y bastón entre sus manos. Marcelo lo mira. Se le enfrenta.[330]



Figura 15: *El animador*, de Rodolfo Santana. Teatro Rafael Briceño de Mérida/Primer Festival Nacional de Teatro de Provincia/Sala de teatro Los Grillitos de Maracay, 1982. En la foto los actores Rómulo Rivas y Alfonso Rivas. Foto © Miguel Gracia.

Santana fue capaz de crear una situación parecida a aquella que se presenta en *El señor de las moscas*. Obviamente de forma un poco diferente a la que sucede

330 Rodolfo Santana: «El animador». In: *Los ancianos; El animador; Historias de Cerro Arriba; La empresa perdona un momento de locura; Gracias José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los favores recibidos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana 1998, p. 93.

con los personajes del filme. En ambos casos estamos ante una construcción de conflictos que va mostrando un perfil doble de lo humano. El doblez o segundo perfil está constituido en este caso por actos de violencia. Los niños de *El señor de las moscas*, perdidos en una Isla desértica e inhóspita empiezan por tratar de restablecer el sentido mínimo que compone el orden social reproduciendo los modelos que han aprendido en la escuela y en la familia, pero prontamente todo entra en un proceso de descomposición terminando con la estabilidad que ese *estatus quo* expone como el único verdadero y posible. La rapidez y virulencia con que los valores (morales, individuales, psicológicos) se desestructuran del campo de la psique en los personajes, genera y modela una situación de caos que obtiene como resultado único el ejercicio mismo de la violencia. La relación que construyen acciones y sus situaciones en el filme antes citado es, comparativamente hablando con la obra de Santana, la misma. Y tal como apunta Baudrillard, si todo ejercicio de poder quiere mostrar un rostro social, tiene que venir doblegado en consustanciación con el capital. En otras palabras, es la construcción del capital como efecto de lo social, y de lo social como efecto propio del capital. Si los humanos (aquellos que detentan poder) pierden esta doble tensión (social – capital) construyen violencia. En el juego de los dominadores y dominados esta es la relación de enlace oculta, que se manifiesta cuando ese lazo se rompe. El personaje de Carlos, así como el de Marcelo Ginero en *El animador* son representación directa y expresa de este constructo sociológico. Y otro tanto así, los niños en *El señor de las moscas*.

6.2 Gilberto Pinto: un estudio específico de la violencia política

La dramaturgia que Gilberto Pinto (1929–2012) escribió se centró en tres líneas fundamentales: la social, la política y la histórica. Muchas veces combinando unas con otras. Casi de manera idéntica a César Rengifo (centrado también en medio de un ciclo casi idéntico), Pinto descubrió sus grandes temáticas de manera oportuna ajustándose a la idea de que estas tres líneas siempre deberían estar presentes en el marco de su dramaturgia. El porqué de ello, las razones son múltiples, pero entre muchas otras se debe a las influencias que tuvo su teatro, y al medio en el que se desenvolvió. Medio en el que, tal como ya hemos afirmado, estuvo involucrado el propio César Rengifo.

El ciclo que comprende estos tres ejes se disemina en, por lo menos, una veintena de piezas teatrales, o incluso más. Además, se debe incluir tanto a las primeras, como a las que escribió hasta el último momento de su vida. Pero entre muchas otras, de las que nos importan aquí son las comprendidas entre la dé-

cada del sesenta y el ochenta. En ese periodo hay textos que han sido fundamentales. Entre otros de los más importantes se puede mencionar a *El hombre de la rata*[331](1963), *La noche moribunda* (1966), *Los fantasmas de Tulemón* (1970), *Pacífico 45*[332] (1971), *La guerrita de Rosendo* (1976), *La muchacha del Blue Jean* (1981), *El confidente* (1985), y muchas más que llegan prácticamente hasta el 2012. Sin embargo, el bloque en el que nos centramos nos permite comprender claramente la crítica que casi durante toda su vida apuntará el dramaturgo venezolano. Por supuesto que, la mera mención no justifica al argumento. A no ser porque Pinto en realidad quiso instalar en la dramaturgia venezolana nuevas estructuras que se dirigían a mostrar un modo de «habla» más «auténtica», la realidad en la que vivía el venezolano, y sus periodos que el mismo catalogó como crisis, probablemente Pinto no habría escrito este teatro. Sin embargo, sin esa búsqueda, el teatro habría sido para Pinto, un juego de falsedades y falsificaciones. Algo que él mismo rechazó siempre con mucha intensidad. El dramaturgo supo reconocer prontamente que la cuestión política en Venezuela, sus modos de planteársela fueron muy diferentes al resto del continente suponía una escritura que tenía que estar de acuerdo con aquel principio de los intelectuales franceses hacia inicios del siglo XX, el escritor *engagé*. Además, se debía adquirir una visión política que debía ir siempre junto con los planteamientos de la historia. En cierto modo historia y política están relacionados.

No obstante, Pinto no puso de relieve estas distinciones con el único objeto de que se dijera de él, que estaba creando un nuevo modelo dramático, tampoco quiso elaborar una caracterización propia del venezolano en función de que toda dramaturgia debe abordar «siempre» su carácter definitorio de los procesos sociales. Claro que Pinto creyó fervientemente en un teatro que debía *estar/ser* un teatro comprometido, sobre todo con lo político y con su sociedad, pero eso no era para él suficiente. No fue tampoco el compromiso por el compromiso mismo. Pinto no dejó de lado el tema asumiendo como un hecho de facto que el teatro, en tanto teatro, debía comprometerse políticamente. En realidad, intentó ir más allá y adosó su dramaturgia a una caracterización que fuese propia del sujeto «venezolano». Fue así, como Pinto se asumió desde un doble sentido: lo colectivo sobre la base del compromiso, la individualidad en la idea. Por otra parte, se debía crear una obra que hablase del venezolano, formar una dramaturgia nacional. Incluso

---

331 La versión de publicación que nosotros hemos consultado para esta obra es: Suárez Radillo: «*13 autores del nuevo teatro venezolano*».

332 *Pacífico 45* fue merecedora del Premio «Asamblea Legislativa del Estado Carabobo», el jurado estuvo conformado por: Miguel Giménez Márquez, Román Chalbaud, Pedro Marthán, Horacio Peterson y Eduardo Moreno. El veredicto se firmó el 17 de junio de 1972 en Valencia, Estado Carabobo – Venezuela. Véase la referencia: Gilberto Pinto: *Pacífico 45*. Valencia: Venediciones 1972.

si se trata de piezas como *Pacífico 45* en el que se retrata, en apariencia, una realidad extranjera abordando el tema de la guerra del Vietnam, el dramaturgo nos plantea la pregunta (por supuesto que no sobre la cuestión del venezolano) en torno a una conciencia política y el compromiso de los sujetos con sus acciones. Los problemas fundamentales de la responsabilidad, etc.

Su teatro permitió tanto al lector, así como también al espectador, acceder a una visión profunda de un sujeto que estaba allí presente y de las necesidades de su existencia. Con lo cual, ya en la década de los sesenta mostraba, quiénes y cómo eran los venezolanos. Bajo esa misma idea y concepto, Pinto puso a sus personajes en conflicto. No solo en conflicto dramático, sino también en conflicto ético y filosófico, y claro está siempre político.

Esta prefiguración existencial, muy bien adaptada dentro del marco estético de sus obras, reafirmó que las problemáticas, las diferencias, los modos de habla, de construir las diferentes formas de sentido del sujeto, de ninguna manera se acercaban y/o se relacionaban con lo que en Latinoamérica parecía ser el común denominador; es decir, el corriente de lo que hasta entonces podía ser o significar la definición o aproximación a un posible «sujeto latinoamericano». De tal manera que, Pinto mostró, delineó, a través de los múltiples perfiles culturales presentados en sus obras, lo que yo he caracterizado como la «debacle cultivada».[333] Esta construcción, la que prontamente dejaría de ser casi una exclusividad en la caracterización de su dramaturgia una especificidad temática del propio Pinto, se transformaría a posteriori en una constante de todos y cada uno de los dramaturgos venezolanos, o por lo menos de los que siguieron inmediatamente a esta época.

Sin embargo, el tema del compromiso (que en la teatralidad latinoamericana abarcará en su totalidad la década de los sesenta y llegará hasta bien entrada la década de los ochenta) fue una noción que se ajustó bastante a la relación binaria planteada, como por ejemplo teatro-política, o teatro-compromiso. No obstante, Pinto asumió que los temas del compromiso y los del teatro político, de ninguna manera se podrían haber pensado por separado. Y así fue, cada uno de ellos tuvo su lugar y momento adecuados. Si tal como afirmó el propio Isaac Chocrón, él mismo no podía crear otro teatro que no estuviera en el marco de lo que había sido su «vida» personal, tampoco Pinto hizo algo distinto a ello.

Los años sesenta y setenta fueron álgidos en la política venezolana y estuvieron marcados por la continuidad de los movimientos de insurgencia que tuvieron un sello característico a pesar de que en 1958 la dictadura del General

333 La debacle cultivada es mi tesis sobre el tema de que la crisis social, política, cultural que vive el país es parte de un proyecto estructurado desde fuera del país.

Marcos Pérez Giménez fuera derrocada[334] y se diera inicio al proceso de la democracia. Fue totalmente diferente al grueso común latinoamericano. En el marco del desarrollo de las relaciones sociales y políticas Venezuela «creó» y agrupó a un nuevo tipo de «militante», figura e imagen de singular particularidad que en la política venezolana se le conoce como «ñángara».[335] Son los años que marcarán un punto de inflexión determinante y son los años del desarrollo, a pesar de que la dictadura de Pérez Giménez había dado a efectos la gran modernización del país. No obstante, como sucedió con muchas Repúblicas americanas, los cambios fueron parciales, porque no estuvieron vinculados a casi ninguna política sostenida de planificación.

En realidad, lo que después se llamarían los Planes de la Nación fueron proyectos de la planificación del desarrollo que cada gobierno reestructuraría de acuerdo con sus necesidades particulares. Pero, dichos Planes, surgieron ya bien entrada la democracia. El primer Plan de la Nación data del año 1960, es decir dos años después del derrocamiento de Pérez Giménez. Dicho de otro modo, el desarrollo político y social, así como económico de Venezuela asociado a los pla-

334 A pesar de que hemos descrito como «derrocamiento» el proceso político que se dio en 1958, quisiéramos poner el concepto en tela de juicio. Desde la muerte de Juan Vicente Gómez y los diferentes procesos políticos que se sucedieron a la dictadura gomecista, los sucesivos gobiernos que dominaron al eje político venezolano estuvieron marcados por formas de sucesión de poder que por distintas vías y en distintos formatos, fueron desde la instalación de Gobiernos de facto (como el de Marcos Pérez Giménez) hasta las llamadas Juntas de la transición de poder o también «gobiernos provisionales». El concepto de junta de transición o gobierno provisional no son más que eufemismos con los cuales se quiere diferir lo que en realidad ocurrió que fue un proceso de desmantelamiento del poder del Estado y la instauración de otro diferente. En Venezuela estas acciones políticas tienen un origen histórico que está marcado (a nuestro juicio) por la llamada rebelión de los mantuanos o mejor conocida como «Conjura de los mantuanos» que se dio en el año de 1808 [Sobre la conjura de los mantuanos véase el libro de Inés Mercedes Quintero Montiel, *La conjura de los mantuanos: último acto de fidelidad a la monarquía española: Caracas 1808*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello 2002. La caída de la dictadura de Marcos Pérez Giménez fue producto de algunos levantamientos insurreccionales, pero de ninguna manera de un proceso revolucionario completo total. Pérez Giménez fue derrocado porque una parte de los componentes militares dejaron de apoyar su gobierno. A ello se sumaron los grupos de elite. Estos mecanismos han definido las formas de poder en Venezuela durante el siglo XIX, el XX y lo que va del XXI. Para una revisión exhaustiva de este tema se pueden revisar también los libros de Rafael Caldera: *De Carabobo a Puntofijo: los causahabientes*. Caracas: Panapo 1999; Arturo Uslar Pietri: *Golpe y estado en Venezuela*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma 1992. A pesar de ello en ambos textos suponemos que el análisis tiene el sesgo de sus escritores por haber sido partícipes directos de estas acciones. No obstante tiene un profundo valor histórico y de «relato auténtico».

335 Citado previamente tomado de: Española: In: *Diccionario de la lengua española*.

nes estuvo vinculado a la democracia *puntofijsta*.[336] El modelo que se siguió fue el de una democracia liberal que copia inextenso el relato político de Estados Unidos. Sin embargo, de todo lo planteado lo que nos interesa resaltar es que el teatro de Pinto se involucró directamente y en momentos concretos y específicos y lo hizo apropiándose de estrategias metatextuales o paratextuales, intercalando elementos de otros autores, junto a la creación de sus propias obras y desarrollando una poética enmarcada en el contexto de un teatro político. Formado al lado de César Rengifo y otros los artistas de teatro tuvieron en América Latina una visión política de izquierda, en la que normalmente se vinculaban muchas veces de manera militante y activa. En todo caso, en Pinto esas acciones se enmarcaron en el campo ideológico y no en el campo de la acción política. Sus obras están «teñidas» de todas estas ideas y debates que también se daban en el seno de la sociedad venezolana.

6.2.1.1 Contextualización de la dramaturgia y el teatro de Gilberto Pinto

Los que constantemente debatían sobre el porvenir de Venezuela fueron por supuesto aquellos miembros de la izquierda venezolana que conformaron más que movimientos guerrilleros, grupos de intelectuales dedicados al estudio de la política, otros (muy bien definidos en la obra *El confidente*[337]) que se ubica-

336 Recordemos que se menciona al *Pacto de Puntofijo* como un acuerdo realizado entre los partidos Acción Democrática, Partido Socialcristiano COPEI y la Unión Republicana Democrática que se clasifica como «acuerdo de gobernabilidad». Esta tesis es discutible porque se desprende de esa relación si el objetivo era la gobernabilidad. El desarrollo de movimientos insurgentes estaba en el seno mismo del desarrollo social en Venezuela, con lo cual los movimientos políticos que en intentaron llegar al poder a partir del derrocamiento de Marcos Pérez Giménez provino de fuerzas políticas de izquierda, pero no agrupadas en el sentido que los sesenta se atribuyó a la guerra de guerrillas que se desarrolló primero en el Vietnam y que en muchos casos se adoptó en los países latinoamericanos también derivadas de las pautas que Ernesto (Che) Guevara desarrollara en su libro sobre las tesis de la «lucha prolongada» y la insurgencia armada. Con respecto al «Pacto de Puntofijo» se dice que fue un «pacto de gobernabilidad» aunque nuestra tesis es que fue un pacto entre partidos para control del poder político. No es de menor importancia analizar que el Partido Comunista (que había tomado parte en el derrocamiento de Marcos Pérez Giménez y que había desarrollado un proceso insurreccional completamente autóctono) no fue incluido. Esto formó parte de diversas traiciones dadas en el seno del propio Partido Comunista, o divisiones políticas internas de la cual se produjo un debilitamiento de la lucha a través de la insurrección armada. El Partido Comunista de Venezuela se mantuvo en la clandestinidad y obtuvo su legalización recién en 1969 durante el primer gobierno de Rafael Caldera.
337 Gilberto Pinto: *El confidente*. Caracas: Venediciones 1987.

ron en puestos centrales de la política venezolana a costas de sus adláteres y en favor de intereses personales. Estamos en presencia de una compleja historia social y cultural, que Pinto sabe retratar con impecable claridad. Probablemente lo haya hecho de manera alternativa y salteada, rozando el tema político con otros de importancia. Tales como el histórico, o trayendo referencias temáticas, así como dramatúrgicas de diversa índole. Verbigracia, *La guerrita de Rosendo* que mira el problema político desde la óptica histórica, *El hombre de la rata* abordándolo desde el problema de la enajenación y la depauperación humana devenida de la propia política venezolana; o en obras donde la referencia es absolutamente dramática, tocando los temas, pero esta vez colocado desde el lado de afuera en textos como *Pacífico 45* (reminiscencias del teatro norteamericano); *La visita de los generales* (las influencias del teatro de Friedrich Dürrenmatt) o *La muchacha del Blue Jeans* (Shakespeare en el teatro venezolano).

Del conjunto de la dramaturgia venezolana que se produjo durante estas décadas, Pinto estuvo representado en una modernidad intermedia o al menos una que ya estaba en pleno desarrollo. Nos referimos a la transición dada entre la Primera Modernidad (César Rengifo, Ida Gramcko) y la Segunda Modernidad del teatro venezolano (Rodolfo Santana).[338] Además, Pinto llegó a ser quien mejor entendería y por ende el que irrumpiría en la escena nacional con una nueva perspectiva dialógica de lo social, de lo político y de lo histórico.

En medio de ese proyecto estético-político, derivado de otros perfiles, pero especialmente de César Rengifo con quien Pinto tuvo un contacto muy estrecho, significó que la palabra «compromiso» adquirió una multiplicidad de significaciones, que convirtieron al término en una categoría. Pero en los 60 y 70 la idea de compromiso no parecía estar en el centro del debate, como si ocurría en el resto del continente. El «sujeto» venezolano no había forjado, hasta allí, una idea concreta de lo político, dentro de la que Pinto intentaba desentrañar en su teatro. Así fue, en parte debido a sus afinidades políticas y en parte a que prontamente Pinto entendió que un teatro sin «compromiso» no sería posible.

Notemos que Pinto se consideraba a sí mismo, un hombre con un pensamiento político de izquierdas, y más exactamente Pinto era un Comunista, habiendo llegado a ser miembro activo inclusive del Partido Comunista de Venezuela).[339] Pero esta, no era y no fue la realidad imperante en Venezuela. El teatro venezolano, en general casi todo el teatro venezolano, salvo ciertas excep-

338 Desarrollamos bien esta noción de Primera modernidad y Segunda modernidad en el libro El resplandor de las sombras, El Resplandor de Las Sombras. en específico el texto sobre César Rengifo y Rodolfo Santana.

339 La mayoría de los intelectuales y hombres de la cultura venezolana de la década del 60 tenían orientaciones políticas de izquierda.

ciones (César Rengifo, y precisamente como la del propio Pinto, llegando a Rodolfo Santana) no escribía, ni pensaba en su teatro como político. De manera que, pensar en hacer un «teatro comprometido», o sugerir esta idea podía parecer extraña a los ojos del resto.

Junto con su visión de hacer un «teatro comprometido», el compromiso fue una cuestión que podía rayar en lo superfluo, en lo simplista. Pinto quiso agudizar la precisión del observador y de aquel que hace teatro, y se interpuso la tarea de que el teatro debía producir una crítica real, desde un lugar «real», que no se conformara solamente con enunciados, aquellos que podían hacer del teatro, un arte por excelencia, y no un mero panfleto político. Por ello, más allá de la crítica dura, a los dramas de Pinto los dominó el sutil perfil de su creación.

Llegó hasta estas fronteras desde dos puntos de partida. Una básicamente local o interna, y otra foránea o extranjera. La figura local de influencia primera fue el dramaturgo y director de escena venezolano César Rengifo y la foránea, nosotros la vinculamos al dramaturgo-filósofo suizo, Friedrich Dürrenmatt. Porque, si bien Pinto, fue uno de los que se centró en escribir un teatro político, a través del cual la violencia fue parte de una temática que le permitió manifestarlo, también lo hizo desde la crítica metafísica y existencialista que le ofrecieron, a partir de sus lecturas, obras del dramaturgo suizo. Por supuesto, no solamente Dürrenmatt está en la lista. Pinto fue un gran lector de Tennessee Williams, Arthur Miller, Eugene O'Neill, Clifford Odets, así como tantos otros del teatro norteamericano y europeo más contestatario.[340]

A lo largo de este libro ya hemos mencionado una serie de sus obras más importantes, pero si nos queremos referir en el sentido propio y hacer una revisión sobre el tema de la violencia en el teatro venezolano para Pinto parece estar bien plantear lo comprometido en dos extremos, a saber, su teatro comprometido con una dialogicidad local, y su teatro comprometido con cierta profundidad filosófica.

Como ya hemos dicho la influencia de Dürrenmatt nos conduce por el camino de un teatro filosófico. Pero, el teatro de Gilberto Pinto lo es no en tanto una filosofía teórica sino una filosofía práctica. Se puede definir un poco más, concibiéndola a partir de los postulados de Antonio Gramsci y su definición de «intelectual orgánico».[341] En el sentido último, Gilberto Pinto fue un dramaturgo que se reco-

340 Gilberto Pinto fue un hombre con una vastísima cultura literaria que se ubicaron en distintas líneas de pensamiento y escritura. Ante todo, por supuesto era un hombre íntegro de teatro, pero raramente como suele suceder en el medio, Pinto abarcaba intereses intelectuales muy variados que iban desde la filosofía, sociología, historia, política, etc. Todo ese vasto panorama cultural lo aglutinó y lo volcó dentro de sus textos.

341 Para una definición del intelectual orgánico puede leerse el libro: Antonio Gramsci: *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva visión 1972.

noce en su teatro como intelectual orgánico, y que opera una dramaturgia filosófica «dürrentmattiana».

Si hacemos una revisión del teatro de Friedrich Dürrenmatt veremos que hay un número importante de piezas que nos llevan por este camino, entre otras de las que podemos mencionar están: *La visita de la vieja dama* (1956), *Frank V* (1959), *Los físicos*[342](1962) y *La demora* (1975).

Como se puede observar en los años de escritura de cada una de las obras mencionadas sea el caso de *Los fantasmas de Tulemón* (1969) o muy posteriormente *La visita de los generales*[343](1981); ambas están bastante separadas una de la otra, si se refiere al año de escritura y de publicación, pero es precisamente esta distancia la que parece ofrecernos un círculo perfecto puesto que enmarca al dramaturgo en el contexto de los autores que poblaron la década de los setenta. Es decir, un año antes de empezar los setenta y uno o dos después de esta década entre las que se intercalan cuatro piezas fundamentales para comprender la dramaturgia de Pinto en ese periodo. A saber, las siguientes; *La buhardilla* (1970), *Pacífico 45* (1971), *La guerrita de Rosendo* (1976) y *La noche de San Juan*[344] (1978). A *La noche de San Juan*, en nota del autor Pinto apunta:

> *A midsummer – night's dream* es quizá la obra en la cual Shakespeare juega más, y de manera encantadora, con el anacronismo. Estimé que debería respetar algunos de ellos y así lo he hecho. En especial lo que se refiere a aquella Ley de Solón, según la cual los padres tenían el derecho de vida o muerte sobre sus hijos; concepción que es de vital importancia para el desarrollo de la historia y que en nuestra legislación colonial no existió. Y así como esta, otras. De modo que no se extrañe el espectador de tales incongruencias.[345]

De antemano lo que el autor expone, muestra no solo el proceso de escritura de la obra, el «porqué la obra se escribió de este modo», sino también una concepción profunda y compleja del pensamiento de Pinto. Obviamente son textos que están distantes uno del otro en el tiempo, pero que redondean toda la filo-

342 El año de publicación para esta obra es de 1969. Mientras que el año de escritura del texto es 1962. Véase: Friedrich Dürrenmatt: *Los físicos: Comedia en 2 actos*. Madrid: Escelicer 1969.

343 Nos referimos a la primera versión de la pieza. Pinto hizo una reescritura de la obra en el año 2005.

344 En la publicación de este texto Gilberto Pinto ha escrito: «Esta pieza fue estrenada en la Sala José Félix Ribas del Complejo Teresa Carreño, el 30 de marzo de 1978, bajo la dirección de Antonio Constante, con escenografía de José Gómez Frá y vestuario de Rita Aloiso. Fueron intérpretes, entre otros, Ignacio Navarro, Guillermo Flores, Francis Rueda, Arístides Aguiar, Félix Landaeta, Elba Escobar, Pedro J. Díaz, Eduardo Cortina, Martha Velazco, Alberto Galíndez y Antonieta Colón», véase en: Gilberto Pinto: *Teatro I: Pacífico 45, El confidente, La noche de San Juan, la muchacha del blue-jeans*. Caracas: [CONAC – Consejo Nacional de la Cultura] 1987, p. 49.

345 Ibid., p. 47.

sofía dramática que Pinto quiso llevar tanto en su dramaturgia como en sus puestas en escena, sino porque el tema de Venezuela vinculado siempre con su historia se transformó en un centro que dominó toda su dramaturgia, así como también la trascendencia temática que a partir de allí se creó. Además, muestra la continuidad ideológica política que mantuvo siempre. De forma consecutiva podemos afirmar que Pinto llegará entonces a ser uno de los poquísimos dramaturgos en Venezuela que, partiendo, la más de las veces, de un conocimiento profundo de la historia del país logró establecer puntos de encuentro y conexión con los acontecimientos propiamente políticos y a su vez con los teatrales. Dicho en términos más sencillos creó un texto dramático que tomó lo histórico y lo relacionó estrechamente con lo político, solapando el primer elemento para darle primacía al segundo.

Estos enlaces tienen en Pinto diferentes puntos de partida. Por un lado, porque el teatro latinoamericano de entonces «llegó a la conclusión» (afortunada unas veces, desafortunada otras) que el teatro solo podía ser y actuar de manera política; y, por otro lado, porque como acabamos de expresar desde el punto de vista ideológico, Pinto siempre estuvo convencido de ello. Así que, junto a César Rengifo, Pinto creará una primera dramaturgia que entre otras cosas se encargará de reestructurar los procedimientos y las formas de aquel teatro costumbrista que dominaría la escena teatral venezolana hasta casi bien pasada la década del 50. Pinto llegó a este legado por dos vías; una fue su propia convicción política, y sus vinculaciones con el Partido Comunista de Venezuela (PCV); otra, debido a la influencia de lo que fue una especie de continuación del teatro de César Rengifo, por supuesto, no tanto imitando sus formas, sino relacionándose con sus temáticas y planteamientos, especialmente en tres ejes: el histórico, el social, el político, y que fueron los mismos en los que Rengifo escribió. Hecha esta distinción que dan una buena perspectiva de lo que significan los signos de su dramaturgia y de aquella que se hizo especialmente en la década de los setenta.

En consecuencia, toda la dramaturgia de Pinto pasa por estos tres destinos y caminos. Sus obras, hacen siempre referencia directa a estos aspectos, que aportaron un nuevo estilo de producir la dramaturgia e incluso el hecho teatral mismo. Aunado a ello, se debe afirmar que algunos otros directores de escena y también dramaturgos, mostraban un creciente interés por ahondar en estas temáticas y líneas estéticas, pero más especialmente las que hacían énfasis desde la crítica social. En concreto, nos referimos (en primer lugar) a César Rengifo que puso en escena un teatro a través de lo cual se enraizó lo social junto con lo político e histórico. Para Rengifo eran claras las causas de los problemas histórico-sociales que vivía Venezuela desde el momento en que el petróleo pasó a ser el principal producto sustentador del país. En su libro *Apuntes teatrales* Rengifo escribía lo siguiente:

> El aluvión dorado que tras el petróleo se ha venido volcando sobre Venezuela durante los últimos ocho lustros, ha perturbado totalmente su vida y la normalidad de su desarrollo histórico. Hondos desequilibrios se han producido, afectando desde su economía y existencia, hasta sus formas de conciencia social. A la transformación de su economía agrícola y pecuaria en minera, contraída a los factores petróleo-hierro, ha sucedido la ruptura de equilibrio demográfico, mientras sus campos se ven cada vez más abandonados por las masas humanas que otrora sembraban en ellos orgánicamente elementos culturales, las ciudades que han acogido el éxodo de esas masas han sufrido un crecimiento monstruoso y las consecuentes perturbaciones –económico-sociales– que tal situación implica.[346]

Su mensaje es claro y directo. Y todo ese panorama está expresado de forma explícita e implícita tanto en su dramaturgia, así como en su pintura o en sus puestas en escena. El tema del petróleo, o el tema histórico, no fueron por supuesto exclusividad de César Rengifo. Si bien otros autores con los más variados estilos se acercaron a este tema (véase por ejemplo la pieza *Asia y el lejano oriente*[347] de Isaac Chocrón) fue primero Rengifo y después Pinto quienes mejor lo supieron abordar, sobre todo por sus filiaciones y concepciones políticas.

Sobran los ejemplos de obras que tratan esta temática, la más reconocida de todas es la ya mencionada «Tetralogía del Petróleo» de César Rengifo. Recordemos que allí, no solamente está presente el petróleo como concepto, como idea central, sino como elemento que se asocia a un conjunto de problemas a los que Venezuela se enfrentaba y aún se enfrenta. Dicho entre otros, la corrupción, los desajustes sociales, los desequilibrios políticos, etc. El Estado venezolano financiaba, el teatro, el arte, la cultura, con grandes alícuotas de dinero provenientes de los excedentes económicos que dejaba el petróleo. El objetivo principal de esa acción fue coordinar operativa y sistemáticamente el control «político» de ciertos espacios culturales que para el Estado venezolano iban a ser de importancia, sobre todo en los dos primeros períodos de la democracia burguesa-liberal que empezaba a imperar en el país a partir del derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Giménez.

En los años 50 y 60 una gran parte de los artistas, por no decir la mayoría, estaban vinculados, debido a su influencia, a los movimientos insurreccionales que por vía de la guerra de guerrillas habían buscado la toma del poder político. En ese marco se incrustó el sector cultural que era altamente dominado por los grupos más sólidos de la izquierda venezolana. De manera que el Estado, en realidad financió proyectos, no tanto con la idea de implementar un marco de políticas culturales en el contexto de la recién llegada democracia, sino con el objeto de controlar al sector de la cultura que debido a las ideas se tornaba cada vez más

---

346 Rengifo, César: *Apuntes teatrales*. Caracas: Fundarte 2016, p. 81.
347 Isaac Chocrón: *Asia y el lejano oriente*. Caracas: Arte 1966.

beligerante. Una exposición preclara de ello es lo que explica Friedmann al referirse a la creación de un sistema de ordenamiento jurídico, político y territorial, que buscaba impulsar el desarrollo en Venezuela. A pesar de que Friedmann no hace referencia al sector cultura en especial, la manifestación directa de la imposición de que el sistema controlaba a la máquina y no al hombre. Sino a la organización de la planificación lo que afirma John Friedmann, al respecto de su relación con la planificación de las políticas culturales en Venezuela.

Se financiaron, pero no se hizo seguimiento de lo que se planificaba, el Estado se mantuvo al margen e indiferente, se hizo «oídos sordos» de todo o la mayoría de los hechos que aún después de la caída de la dictadura se sostenían debido a las traiciones que habían emergido de los mismos movimientos de izquierda que en teoría habían sido desmovilizado. Traiciones que Gilberto muestra en muchos de sus textos. En realidad, el Estado apoyó a una cultura de élite a partir de la cual solamente se vitoreaba lo que esa élite asomaba como arte. Un arte silencioso, que no «molestaba a nadie», un arte aburguesado que desplazaba los actos de habla y se alojaba en una especie de pulcritud de los sentidos, de «clorificación»[348] del diálogo.

Es precisamente en este momento en que la dramaturgia de Gilberto Pinto imprime su mayor énfasis e intensidad. Y no parecería casual que así sucediera en la década de los setenta. Venezuela venía de vivir dos periodos políticos de democracia, en el que no hubo ese cuadro de «paz social» del que se quiso hacer eco el Estado venezolano. Al contrario, el periodo que recorre los años sesenta fueron turbulentos, llenos de confusiones, persecuciones, asesinatos, crímenes que quedaron sin respuesta. En esos dos periodos se terminó de consolidar la formación de una «casta» política que se alimentaba cada vez más de corruptelas, traiciones, y la aniquilación política e intelectual de la izquierda venezolana, su división, y por lo tanto su desmoronamiento como para asegurarse que esos grupos políticos en su mayoría «insurreccionales» no llegarían a la toma del poder.

La década de los setenta vino en la política venezolana precedida de la pacificación guerrillera, el cierre por tres años de la casa de estudios más importante del país para entonces La Universidad Central de Venezuela, la consolidación y estabilización del modelo político imperante la «democracia representativa», y la consolidación de la democracia burguesa a través de una alianza entre los partidos políticos Acción Democrática y el Partido Social Cristina COPEI, que se conoce como «Pacto de Puntofijo».[349] La creación y la formación de lo que podemos cla-

348 El concepto remite a una simplificación, anulación de los conceptos, matices e ideas de cualquier proyecto intelectual, político, o ideológico.

349 El Pacto de Puntofijo fue un acuerdo de gobernabilidad entre los partidos políticos venezolanos Acción Democrática (AD), Partido Social Cristiano COPEI y Unión Republicana Demo-

sificar como el «Estado Burgués», siguiendo los tímidos pasos de relación con el modelo democrático norteamericano, en la que los partidos funcionan como cuerpos colegiados y corporaciones, y que clasificaríamos como corporativismo político cuando aún no se habían formado los cuadros de una política sostenida bajo el modelo «empresarial» que nunca miró, el proceso de depauperación que la sociedad venezolana tenía en su seno.

A la par de esta forma simple de la vida, en que a diferencia de otros no tenía ni perseguidos, ni desaparecidos, ni muertos (al menos en el número como los países del sur lo tuvieron) los dramaturgos venezolanos advirtieron precisamente esta situación de «fantasía» de la vida, y la tipificaron y llevaron a escena a través de sus textos, de su estética, y de sus montajes. El resultado de ello: Gilberto Pinto. Es uno de los autores que nos lo expone muy bien, especialmente en las obras antes mencionadas, la realidad política y social de aquellos años.

Por ello tampoco resulta casual que gran parte de la dramaturgia venezolana, utilizara o escribiera sobre estos temas. Si hacemos un recuento desde el siglo XIX hasta el siglo XX, nos daremos cuenta de que uno de los campos de reflexión de los intelectuales y de los escritores en Venezuela es la política. La política como tema y el arte del ensayo político son especialidades en la literatura venezolana. El teatro, así como la narrativa, y el ensayo ahondan pues en esta perspectiva.

Por supuesto, la dramaturgia de Gilberto Pinto, así como tantas otras, está impregnada de esta mirada. No solo por ello en Pinto vamos a encontrar el giro, en una dramaturgia que usa la historia y la política como tema y como forma de diálogo. El dominio que se deriva de allí está condicionado por un *leitmotiv* subyugante para los personajes de sus obras, que se extiende en una crítica y una pregunta al venezolano de hoy. Al venezolano de hoy, que ve en sus años pasados, fuentes de la «crisis» que todavía hoy pervive en Venezuela.

Si precisamente algo es importante en la dramaturgia de Gilberto Pinto es esa capacidad que tienen sus personajes de adoptar las formas particulares de un «como somos». La capacidad del autor, para que, a través de las situaciones y los personajes, podamos hacer una tipificación del «venezolano» no solamente como si este fuera un cuadro de costumbres, sino demostrando y analizando las distintas formas de representación de lo social.

La dramaturgia de Gilberto Pinto produce sentido y sentido en profundidad, produce un lenguaje meta-teatral de profundas significaciones en el que la repre-

---

crática (URD). El acuerdo fue firmado el 31 de octubre de 1958 para una vida democrática pocos meses después del derrocamiento de Marcos Pérez Giménez y antes de las elecciones de diciembre de ese mismo año. Se le denominó «Pacto de Puntofijo» porque los miembros organizadores de los tres partidos se reunieron en Caracas, en la residencia de Rafael Caldera (uno de los firmantes miembro del Partido COPEI), de nombre Puntofijo.

sentación de lo social venezolano es una de sus aristas principales. Por lo tanto, no están representadas las costumbres, aunque se muestren momentos, tiempos, lenguaje, imágenes, escenas de una cierta particularidad en las que cualquiera, no puede, sino encontrar a Venezuela.

Escenas, momentos, tiempos, que en primera instancia se podrían analizar como si únicamente, esta presentación de Pinto quisiera remitirnos a «cuadros de costumbre», que en realidad no lo son de ningún modo. Un ejemplo claro de ello es la pieza *La noche de San Juan*. Hay que aclarar así que la dramaturgia de Pinto no pretende ni crear una estampa de la vida caraqueña, ni tampoco quedarse en el nivel superficial del texto ofreciendo solo un cuadro de descripciones de la vida cotidiana.

Pone de manifiesto la distancia y al mismo tiempo la cercanía entre lo que, como Hannah Arendt define, es el espacio público y el espacio privado. En la obra de Gilberto Pinto encontramos la construcción no del lugar privado de existencia de los personajes, sino la aspiración de ellos a sentirse sujetos políticos, a hacerse sujetos políticos, y una utopía razonada que es mirar el mundo de adentro hacia afuera, es decir el mundo que se transforma en la utopía, en el imaginario. Si se hace un decurso por lo textos de Gilberto Pinto podremos detallar las principales fuentes que definen la manera y el estilo de su dramaturgia.

6.2.1.2 Tres elementos fundamentales en la dramaturgia de Gilberto Pinto

En la pieza *Los fantasmas de Tulemón* o *El hombre de la Rata* o incluso también en *El confidente*, Pinto comienza por establecer cuáles son las zonas de acción del personaje central en cuestión. De esta manera posiciona en ataque tanto al centro de la acción que siempre recae sobre un personaje y a partir de allí desarrolla los conflictos y el conflicto central de sus obras. Esta es una constante dramatúrgica que se presenta en casi todos sus textos teatrales. A partir de esa colocación que se basa en la posición que asumen los personajes, se van presentando y desarrollando las escenas y con ellas las intenciones del dramaturgo.

A nivel superficial Pinto despliega la historia que por lo general parte de hechos muy sencillos y convencionales. La línea central del desarrollo de la acción está en el texto y en lo que los personajes dicen. Este «decir» de los personajes los enmarca dentro de una serie de formas, actitudes, particularidades que remiten a lo que podemos describir como parte de la cultura de lo venezolano. Una alusión directa tanto a lo que refiere como espacio de una idiosincrasia y como parte de su cultura de vida y política.

En este sentido, por ejemplo, en *El hombre de La Rata* se hace una alusión directa a través del símbolo del animal a una forma en particular de producir la política en Venezuela que pusieron en práctica los miembros del partido Acción

Democrática. La referencia es alusiva directamente al gobierno de Rómulo Betancourt (1959–1964), y al gobierno de Raúl Leoni (1964–1969). Los dos primeros gobiernos de la Democracia de Partidos surgida del Pacto de Puntofijo, que padecieron cruentas luchas entre las diferentes facciones que se debatían por el poder.

El confidente una pieza breve de dos personajes marca así esta continuidad temática en la que Pinto ya había indagado. Allí, José Antonio esposo de Carmen representa a una gran parte de los que a partir de las traiciones políticas que se vivieron durante el proceso de defragmentación de la izquierda venezolana comenzaron a formar parte de una burocracia política que se instaló en los puestos de poder durante el periodo de la Democracia venezolana traicionando la causa fundamental y los principios de su partido, o con los que habían participado en la lucha años anteriores. Traiciones de unos con otros miembros, que se sucedieron especialmente entre los partidos de izquierda venezolanos.

En *Los fantasmas de Tulemón* estamos en presencia de una severa crítica dedicada nuevamente a la dictadura del General Marcos Pérez Giménez y a las formas de represión que esta empleaba. Esta crítica no está tratada de manera simple, aunque lo hace por el camino de las dicotomías binarias. Sin embargo, Tulemón es una de las grandes excepciones en la dramaturgia de Pinto, ya que lo presenta como poblado de matices que al mismo tiempo arman y desarman la estructura del personaje, así como también de la obra. Recordemos que, en la mayoría de los casos, los personajes de Pinto son esquemas que se modelan o perfilan un lugar, junto su opositor. De tal manera que, por ejemplo, en *El hombre de la rata* los personajes son El hombre y su «opositor» la rata; o bien en *El confidente* serán José Antonio y su opositor Carmen; y finalmente en *Los fantasmas de Tulemón* estas oposiciones binarias se diseminan a partir de lo cual muestran un teatro de matices y expresiones.

En el personaje de Tulemón, Pinto nos presenta una referencia directa al torturador que se vuelve torturado, o al despótico que se muestra como es, desde el momento en que empieza a detentar el poder. En *Los fantasmas de Tulemón* el poder como concepto, como símbolo, juega un papel fundamental desde el punto de vista de los elementos que se ponen dentro del juego escénico. Estos se desplazan o se «mueven» de acuerdo con los criterios que el dramaturgo impone a la escena. Así, en algunas ocasiones Tulemón detenta la fuerza máxima del poder; pero en otras, ese poder detentado por otros utiliza su fuerza máxima contra el propio Tulemón. El desarrollo dramático hará que Tulemón termine sustituyendo a los personajes por sus propios fantasmas. Ya en la escena final, cuando Tulemón está en una celda en completa oscuridad, es constantemente acechado por estos. Pinto muestra a un Tulemón indefenso, perdido. Se debate contra ellos sin tener fuerza para luchar contra ellos. En la escena que presentamos a continuación se observa como uno a uno van apareciéndose frente a él y condenándolo. Tulemón

está atrapado en su propio infierno. Pinto nos presenta la idea de un mundo dantesco, infernal. Tulemón es a sus fantasmas lo que es Dante fue a los suyos en ese mundo de la muerte. En la parte primera del texto hacia el final de la didascalia se puede leer en qué forma Pinto describe esta situación:

> En lo que se refiere al juego escénico, Tulemón *puede o no mezclarse a los personajes que imagina*,[350] de acuerdo a la estructura de las escenas (incluso, en algunos momentos, estos personajes pueden invadir la zona real). Lo que es preciso no olvidar es lo siguiente: Jacinto es el único personaje que verdaderamente está relacionado en forma física y presente con Tulemón.[351]

De lo que se desprende de esta acotación es el planteamiento de Pinto sobre el universo imaginario que puebla los conflictos de Tulemón, pero que a la vez son un espejo de la realidad social y política de la Venezuela de esos años. Pinto utiliza un recurso dramático a partir del cual se manifiesta aún (recordemos que la pieza data de 1970) las reminiscencias de un teatro del realismo social que dominó la escena venezolana por lo menos desde los años 50.

La fuerza que determina los conflictos escénicos muestra la recurrencia de ciertas estructuras dramáticas a partir de las cuales el dramaturgo venezolano perfila sus puntos de vista. El personaje principal jugará un papel determinante en el desarrollo de la acción dramática. Por ejemplo, en *Pacífico 45* puede tratarse de Curley (el corresponsal) o de Powel el teniente, en *El confidente* será José Antonio, en la *Guerrita de Rosendo* es Rosendo Calcurián, En *La visita de los generales* puede tratarse del Doctor Kosta, o Arthur Zennin, así como en *Los fantasmas de Tulemón* se trata de Tulemón.

No obstante, Tulemón no es en sí mismo el arquetipo del «dictador» o de aquel que de pronto se ve ostensiblemente atrapado en el esquema del poder y se transforma «en el monstruo Tulemón, *tout le monde*».[352] Tulemón será una víctima de ese poder omnímodo que comprime al sujeto hasta destruir lo más preciado de su existencia, que es el «yo» o su propio ego. Pinto muestra el desarrollo de sus personajes hasta la destrucción total de los mismos. Es la tesis «circular» de Jean Vilar de que el primer y último texto son fundamentales en la estructura dramática, y de que primero y último serán «nacimiento y muerte». De este modo los acontecimientos dramáticos se tornan trágicos. Es la propia experiencia que vive Tulemón de un pasado en el que su eje de dominio se ha visto limitado y nos

350 Las cursivas son nuestras.

351 Gilberto Pinto: «Los fantasmas de Tulemón». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bid & co. editor 2014, p. 2057.

352 Frank Dauster: «Tres piezas de teatro hacia mañana y Los fantasmas de Tulemón». In: *Revista Iberoamericana* XLII, 94 (Enero-Marzo 1976), p. 140.

enfrentamos con la esencia del personaje derrotado. La fuerza del medio oprime al personaje hasta destruirlo. En una de las escenas finales, el autor refrenda el desarrollo de la secuencia dramática con el mecanismo dramatúrgico que nos ha planteado desde el principio. Veamos el siguiente ejemplo:

> CLARA: Pero yo me siento tan sola, Tulemón. ¡Si al menos tuviésemos un hijo!
>
> TULEMÓN: (Reconviniéndola suavemente) Clara, por favor. . .
>
> CLARA: Perdóname, querido. . . Yo sé que no debo hablarte de eso.
> (Se apaga el reflector que la ilumina)
>
> TULEMÓN: (Musitando) Un hijo. . .
> (Enciende un cigarrillo. Da unos pasos. A lo lejos se escucha una sirena) (Pausa. Aparece El Mendigo, sentado en la tarima, comiendo de un perol, con las manos)
>
> EL MENDIGO: Todo eso es romanticismo, muchacho. Tienes que apartarlo de tu camino como quien aparta una cortina: ¡de un manotazo! Hay que pisotear los sentimientos, endurecerse como un muro. De lo contrario no llegarás a nada.
> (Aparece Frac Rojo)
>
> FRAC ROJO: (Muy natural) La mendicidad suele ser mal consejera, Tulemón.
>
> EL MENDIGO: Mientras seas un subordinado no serás nadie. Hay que estar arriba, bien parado sobre los demás. Esa es la ley de la jungla. . . ¡y nuestro mundo es una jungla! (Come) Fíjate en todos los que están por encima de tu cabeza, ¿quién de ellos puede decir que no ha jodido a nadie? ¡Ninguno! Porque todos han subido a fuerza de pisotear a los demás.
>
> FRAC ROJO: (Muy natural) Yo, como tú, desconfiaría. Te está hablando un pisoteado, un resentido.
>
> EL MENDIGO: Te aconsejo que te metas a la política en lugar de estar escribiendo versos tirado en ese banco. Es la gran profesión de la época: fácil y bien remunerada. Me dirás que es una porquería, de acuerdo; pero el que es hábil navega bien y se pone de inmediato en un montón de billetes, ¡y el dinero lo es todo, Tulemón! Cuando lo tengas, dedícate entonces a tu Rimbaud y a tu Verlaine. ¡Antes no! A menos que quieras morirte de hambre como un bolsa. No se puede cultivar el espíritu cuando se tiene el estómago vacío y los pies descalzos, como los tienes tú.
>
> TULEMÓN: (Con timidez) Pero el mundo podrá ser de otra manera.
>
> EL MENDIGO: Por supuesto. Pero en este momento no lo es. ¿Qué quieres? ¿Malgastar tu vida esperando a que lo cambien?
>
> FRAC ROJO: (Muy natural) No. Pero podrías utilizarla luchando por cambiarlo.
>
> EL MENDIGO: ¡Déjale eso a los románticos, muchacho! Ellos sueñan y se sacrifican por cambiarlo. Y a veces lo consiguen. Entonces uno se pregunta: ¿para qué? Si luego vienen los astutos y se encargan de arreglarlo a su manera, de organizarlo todo para seguir jodiendo.
> (Desaparecen Frac Rojo y El Mendigo)

Aunque la obra es una crítica directa al sistema político venezolano, en especial al que se desarrolla casi inmediatamente después de la dictadura, durante los primeros años de la democracia. Pinto no menciona acciones o hechos de manera directa, tampoco usa nombres de personas en especial, pero contextualiza la situación de tal modo que refleja expresamente el periodo al que se refiere o explica a través de ellos la situación profunda. El personaje del Político A al respecto de lo que hablamos expresa lo siguiente:

> Político A: *En líder* Y ahora, derrocada al fin la dictadura, la justicia, y el progreso vuelven a ustedes como el *ave fénix* que se sacude las cenizas de la ignominia y echa a volar garbosa por los caminos generosos de la patria. Y es por eso que estamos nosotros aquí, duros sobre esta tierra que haremos prosperar, buscando vuestro apoyo para resolver la problemática nacional.[353]

Pinto constantemente lleva la pieza al trasunto de la crítica, como si esta fuera una especie de camuflaje, aunque no un eufemismo. Para el autor realmente no importan los nombres de quienes se habla, sino más bien intenta desarrollar sus tesis políticas y su crítica al poder y al Estado. De esta manera, sus obras recurrían a expresar a través de metáforas las problemáticas centrales de Venezuela, en tanto la época a la que se refería. Por ejemplo, en *La guerrita de Rosendo* será la Guerra Federal, aunque sus personajes no estén históricamente ligados a ella, en *El confidente* será la traición de ciertos sectores de la izquierda venezolana (pero sin nombrar directamente a ninguno de los actores políticos que intervinieron en ella, aunque se desprenda del texto de quién se trata); y así sucesivamente en todas sus obras.

Las maneras como se abordan los temas políticos en el teatro durante la década de los setenta del teatro venezolano se pueden tomar como un hecho de hondas significancias. En las piezas se detalla la diversidad de recursos dramáticos que apuntan a solidificar los valores escénicos por encima del panfleto. La «ausencia» de nombres no hizo de este teatro, un arte de «fuga», un arte sin «compromiso». Al contrario, «comprometerse» (en el sentido político del término) era lo que buscaban los escritores de la época. Aun cuando el «compromiso» no se vinculaba especialmente con el activismo político y/o la acción política. En especial, los dramaturgos, probablemente por ser el teatro, ahondaban en las problemáticas (recordando a Duvignaud) de «raigambre social».[354] Buen ejemplo de ello lo constituyen las dramaturgias de Rodolfo Santana, con piezas como *La muerte de Alfredo Gris*, Gilberto Agüero con obras como *La identi-*

353 Pinto: «Los fantasmas de Tulemón», p. 2063.

354 Véase Duvignaud: «Sociología del teatro».

ficación, o también Edilio Peña con piezas como *Resistencia*.[355] Es interesante destacar aquí que mientras la crítica política en el teatro latinoamericano giraba en torno a la idea de un Estado represor, y en especial a la violencia impuesta por las Fuerzas Armadas en cada uno de los países de América Latina, en el caso venezolano, que a nuestro parecer resulta atípico en el contexto del desarrollo histórico social de la época, era absolutamente contrario a esto.

La crítica política en el teatro venezolano se asentó, no tanto las formas de operatividad de las dictaduras o en las prácticas punitivas que estas ejercían cruelmente, sino en una crítica a las Instituciones públicas, al poder, a la corrupción del Estado y la supremacía que este adquiría en un país petrolero. La crítica fue para las Instituciones, o las clases sociales, o el clero, pero especialmente para las Instituciones democráticas y la manera de conducirse en ellas. En este sentido, Pinto nos revela los grandes problemas de una democracia que devino corrupta, en la que progresivamente fue depauperando el carácter de la condición de sujeto en la figura del venezolano, en parte debido a que Venezuela se había convertido en un país petrolero. Nuevamente debemos decir que *Los Fantasmas de Tulemón*, *El confidente*, *Pacífico 45*, *Lucrecia*, *La visita de los generales*, etc., son piezas que apuntan en este sentido.

Gilberto Pinto, tanto como otros autores de la época, desarrollan así un debate en torno a las prácticas políticas que se ejercen en el seno de las instituciones y muestran como estas se refrendan en esas mismas prácticas. Así a través de personajes simbólicos, Pinto define la posición de cada uno de los poderes, y el cómo estos han accionado en la Historia de Venezuela.

El giro político en la dramaturgia de Pinto radica, así, especialmente en esa mirada aguda que le permite al dramaturgo, siempre desde el campo del lenguaje y nunca desde el campo de la imagen, desarrollar ideas y conflictos que atañen a los grandes problemas filosóficos y humanos que estuvieron en las preocupaciones de él mismo como dramaturgo.

Ya hemos referido la visión dürrenmattiana de Pinto, se trata de ese teatro filosófico que nos permite reflexionar desde diversas y múltiples posturas como en la pieza *La visita de los generales* que a nuestro juicio es el decoro de *Los físicos* de Friedrich Dürrenmatt, a pesar de que Francis Rueda afirme igualmente (y coincidimos en cierto modo con esta afirmación) un suave apuntalamiento de un cierto teatro ibseniano. Rueda escribe en la nota introductoria a la publicación de la obra, lo siguiente:

> *La visita de los generales*, última pieza escrita por [Gilberto Pinto] denota un gran dominio y madurez literaria producto de la decantada y extensa experiencia de su creador. Al leer esta

355 Edilio Peña: *Resistencia, El círculo*. Caracas: Monte Ávila Editores 1975.

> obra recordé la dramaturgia de Ibsen, por la profundidad reflexiva sobre el tema que trata, el diálogo de serena agresividad y la carnalidad con que conforma a sus personajes.[356]

De una forma muy sutil, pues, Pinto pregona lo terrible de un momento que pasaba por el lugar de la no política o de la antipolítica, sino por el de la construcción de una política mafiosa, de un corporativismo estatal que desvirtúa y atenta contra una política de la estabilidad. De otra forma distinta como la perspectiva asumida por César Rengifo, o el mismo Isaac Chocrón, Gilberto Pinto gira ciento ochenta grados para producir un nuevo lenguaje que apunta hacia la discusión política sobre la escena.

6.2.1.3 El Max Weber de Gilberto Pinto

Si la dramaturgia política que practicó, por ejemplo, César Rengifo, tenía que ver con el marxismo, la de Pinto se centró sobre la base de una tesis que directa o indirectamente se imponía desde una perspectiva weberiana, o incluso podríamos agregar «weberista».

La cuestión radica en que Pinto no escribió su teatro político específicamente bajo la influencia de regímenes dictatoriales. Si de Venezuela se trata, esas dictaduras, aun cuando fueron férreas, tuvieron un carácter distinto a las del resto de América Latina. Y si así lo hubiera hecho, en todo caso tendríamos que referirnos en especial a la dictadura de Maros Pérez Giménez (la única vivida por él durante su vida). Gilberto Pinto escribe un teatro político en democracia, en una democracia que se parece más, en su concepción de Estado y de su burocracia, a la que Kafka describe y representa en sus libros *América* o *La metamorfosis*.

De este modo debemos preguntarnos en qué sentido podemos concebir una perspectiva weberiana en la obra de Pinto, ya que las distancias entre uno y otro son lo suficientemente largas como para encontrarse en ello un punto de enlace. No obstante, algunos criterios de Weber podrían ajustarse para comprender el sentido político que Pinto incluyó en su obra. Si bien el dramaturgo fue comunista y las tesis de Weber no están orientadas en ese sentido, el criterio de Pinto para escribir no pasaba por ese tamiz ideológico. Antes bien, en realidad la dramaturgia de Pinto se insertaba en una cosmovisión más amplia, en la que primero se incluía al venezolano y a su historia en favor del texto, y solamente mucho después el criterio que él mismo podía tener desde su visión de hombre-comunista.

356 Gilberto Pinto: *La visita de los generales*. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes (FUNDARTE) 2006, p. VIII.

6.2.1.4 Breve entrada a *Los fantasmas de Tulemón*

La tesis de Weber apunta a que todo Estado se vale de la violencia para sostener el orden, de lo contrario el Estado pierde su naturaleza y corre el riesgo de desaparecer, lo que daría como contraste la anarquía. Weber es claro al citar a Trotsky cuando este en Brest-Litovsk (según palabras de Weber) hace la afirmación de cómo desaparece el Estado y cómo surge la anarquía. Sumado al uso de la violencia por parte del Estado tomamos de Weber la siguiente aseveración:

> [. . .] Todo Estado está fundado en la violencia afirmó Trotsky en Brest-Litwosk. Objetivamente esto es cierto. Si solamente existieran configuraciones sociales que ignorasen el medio de la violencia habría desaparecido el concepto de –Estado– y se habría instaurado lo que, en este sentido específico, llamaríamos –Anarquía.[357]

En *Los Fantasmas de Tulemón* la violencia ejercida por el propio Tulemón se vuelve en su contra. Consideramos que lo más importante de ello, es que precisamente en un momento determinado Tulemón es y representa al Estado, y luego va a ser el Estado que reemplaza a Tulemón, por un otro «Tulemón», en la que el Estado sigue vigente en su estatus. Dicho de otro en la tesis de Weber el Estado tiene la supremacía del uso de la violencia, usándola a discreción para mantener el orden estatutario. Pinto hace de Tulemón, el Estado. En realidad, la crítica es que ese Estado no usa la violencia porque tiene la venia para usarla, sino porque la fuerza de esa concepción está en el usufructo de la violencia.

En la trama que Pinto nos presenta, Tulemón ha sustituido en su cargo a otro que como él ahora también ha sido jefe del ministerio del interior y debe mantener el orden. Para Tulemón decide que el *estatus quo* del poder y del Estado se sostiene ejerciendo la violencia, solo que a discreción de su percepción del mundo. Durante toda la obra distintos personajes a los que Tulemón ha torturado, matado, ejerciendo sobre una violencia indiscriminada pone al personaje en una situación doble. El torturador se va a convertir en el torturado, y la víctima será ahora victimario del débil Tulemón. Vemos pues como Tulemón, en este sentido, no puede obviar los medios de los que dispone para el uso de la violencia. Si él no la usa, el Estado la usará contra él, como efectivamente después ocurre en la trama de la obra. Tulemón afirma en el final de la obra:

> [. . .] Todo va y viene. El mal y el bien, el odio y el amor, la riqueza y la miseria. . . como si anduvieran montadas en un carrusel, yendo y viniendo. Y nosotros de pie, esperando que retornen. Porque nada se va por completo. En una u otra retorna. . . como el verano,

357 Max Weber: *La política como profesión*. Madrid: Colección Austral 1992, p. 83.

como las nubes. Y así cada cual, tarde o temprano, volverá a lo suyo. . . *(Tulemón se queda quieto. . . ¿muerto tal vez?)*[358]

Aquí Tulemón pone un sello especial al texto, realmente es la voz del dramaturgo la que está allí presente. Gilberto Pinto agudiza su tesis política, y así se va a lo profundo del texto. No se queda en la superficie o tipifica a los personajes en buenos y malos, en ricos y pobres. La crítica que hace Gilberto Pinto al poder y al Estado no se vuelve simplista o maniquea. En realidad, delinea cada uno de los elementos y los detalles que construyen tanto la escena, como los conflictos de los personajes. Los delinea de manera compleja, de tal forma que desentrañar la metáfora profunda de ellos se vuelve para el espectador o el lector, muchas veces, desentrañar una tesis, un documento, un testimonio, una verdad.

6.2.1.5 Los tres fundamentos de Weber aplicados a *Los fantasmas de Tulemón*

En la tesis weberiana de la política, hay tres fundamentos que determinan la legitimidad de quienes detentan el poder en un tiempo determinado. En el primer fundamento, Max Weber, alega el principio de: «La legitimidad del eterno ayer», El segundo fundamento es la autoridad de la gracia, y el tercer fundamento es la legitimidad de uso del poder.

Primer fundamento: La legitimidad del eterno ayer

Weber se refiere a la legitimidad de los patriarcas, de los príncipes, etcétera. Pero en el nacimiento del Estado Moderno, esta es una condición que se gana por medio de la opinión pública, porque quienes ascienden al poder no poseen títulos de ninguna para hacerlo. Se trata de la caída del príncipe y el ascenso del lacayo al poder.

Si la filiación en la antigüedad y en la edad media venía marcada y definida por la «sangre», es decir que era una sociedad de casta; en la sociedad moderna se les confiere poder a los que nada tienen. Es precisamente de ese diferimiento que nace lo que nosotros definimos como el burócrata de profesión, que por extensión en Weber sería el político de profesión.

El personaje de Tulemón representa esencialmente a este burócrata y no precisamente al «príncipe heredero» del poder. Es decir, que Tulemón es este sujeto profesional (al que se refiere Weber) pero no exactamente al profesional político, sino al profesional de la antipolítica. Dicho de otra manera, aquel que simula ejercer un discurso que argumenta las acciones para el logro de sus objetivos.

358 Pinto: «Los fantasmas de Tulemón», p. 2124.

Tulemón como el burócrata es un simulador persistente. Incluso cuando está en su fase más crítica, Tulemón simula la estabilidad del sistema burocrático. De aquel orden que nunca se desestabiliza.

Las acciones que Tulemón toma como objeto de su proyecto personal lo llevan por un momento al logro de sus objetivos. El fin de esas acciones es cualquiera, el medio necesario para implementarlas también será cualquiera. Lo más importante allí (lo que implica el vaciamiento de la política) es el ejercicio de la violencia pura, *per se*. En este sentido, el personaje de Pinto representa expresamente la pragmática del individualismo contemporáneo que ha llevado al hombre a la destructividad pura, y que ya autores como Richard Rorty y Wright Mills han descrito en diferentes oportunidades. De manera que lo que a Tulemón le permite acometer acciones políticas que él mismo (el personaje) cree necesarias, derivan en violencia pura, o lo que Erich Fromm llama en *Anatomía de la destructividad humana* en agresividad negativa. En algunas otras obras como por ejemplo en *El confidente*, los personajes también representan a estos burócratas . . . es decir, a estos empleados, hombres de negocios que detentan ciertos mecanismos de poder y operan en el Estado. Pinto nos coloca ante la idea del funcionario público. De aquel que atenta contra un sinnúmero de otros pero que no posee para sus efectos ningún criterio de evaluación que lo trate como un acto de violencia. EL funcionario público (Tulemón) es un violento que no carga con la culpa. Aquello que Hannah Arendt al evaluar la posición que adoptó Adolf Eichmann durante su juicio en Jerusalén definió como la «Banalidad del mal».[359]

Segundo fundamento: La autoridad de la gracia

El segundo fundamento que nos menciona Max Weber se define como «La autoridad de la gracia (carisma) personal y extraordinario, la entrega puramente personal y la confianza, igualmente personal en la capacidad para las revelaciones, el heroísmo u otras cualidades de caudillo que un individuo posee».[360] Si aplicamos este fundamento al personaje de Tulemón, podremos detallar que Pinto lo define como un hombre que no goza particularmente de la gracia política, del carisma y de los aspectos relevantes para que la categorización de Weber se ajuste al personaje. Pinto pone así sobre el tapete dos tesis que apuntan en dirección diferentes pero que se conjugan en el conjunto de la obra. Nos referimos, por un lado, a una tesis (influencia) shakespeareana, muy presente en Pinto (léase *La muchacha del Blue Jean* o *La noche de San Juan*) que aparece

359 Arendt: «Eichmann en Jerusalen: un estudio sobre la banalidad del mal».
360 Max Weber: *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial 2015, p. 85.

en Tulemón asociado con *Macbeth* y con *Hamlet*; y por otro lado asociado con Brecht vinculando al personaje con el de Arturo Ui, brechtiano.

Ahora bien, en el sentido de Weber, el personaje creado por Pinto resulta ser atípico a lo definido por el sociólogo alemán, ya que la segunda característica de la autoridad (por vía de una gracia) debe definirse como una acción connatural al personaje, que en Tulemón se representa como una acción adquirida. Dicho de otro modo, debe imponer la fuerza para demostrar la autoridad, para hacer valer su autoridad y posicionar su Estado, su propia forma de gobierno. Solamente un superior a Tulemón, nos referimos al personaje del ministro, es aquel que termina ascendiéndolo al cargo de «jefe de la policía». Es con el ascenso con que Tulemón para a formar parte del engranaje y la estructura superior del Estado. Cuando Tulemón es ascendido al «Jefe de la Policía» de pronto se da cuenta de que es él quien opera y maneja el aparato de la violencia. De este modo, Tulemón adquiere un poder que lo transforma a pesar de que el personaje se da cuenta del origen de su «falta».[361] Se trata aquí de la «gracia», del «carisma», que según Weber el político «debería tener», y con ello cumplir con uno de los elementos fundamentales para el manejo del poder. Sin embargo, un factor, ese elemento que el propio Tulemón sabe que no posee. De modo que las imposiciones con las que va a someter a sus contrarios serán todas tramitadas por la fuerza de la violencia. Es de acuerdo con la tesis de Weber que la falta de carisma hace del sujeto en el poder un actor político que acomete sus acciones a través de la violencia.

Dicho esto, inferimos que el personaje de Tulemón es débil, no en tanto su construcción, sino como definición que Pinto ha arrojado sobre él. El personaje está así representado en el campo de lo que Primo Levi ha definido como la «zona gris»,[362] opacado por la indefensión de su propio fracaso como líder. El fracaso de su objetivo es el motivo por el cual el personaje termina siendo destruido por una fuerza mayor, superior, el mismo Estado al que Tulemón le ha prestado su personalidad. Si de algo carece Tulemón pues es de carisma. Tulemón, del mismo modo que Antúnez, su antiguo jefe (que solamente aparece en la obra como una mención), termina completamente destruido, por un poder que

---

361 Con la falta nos referimos a la ausencia de la consustanciación objetiva del yo. Se trata de una inconsistencia psíquica que no termina de elaborar una definición adecuada en torno al «sujeto» (entiéndase no como la persona). Digamos que se refiere a la «falta» en el sentido psicoanalítico del término. La falta será la pérdida, la angustia, y el debate entre el *deber ser* (el deseo) y lo *sido* (el objeto cumplido del deseo, o incumplido). Dicho de otro modo, las descargas energéticas que produce la pulsión de Eros frente a la pulsión de Thanatos y el debate que de ellas surge.

362 Para una definición adecuada del concepto «zona gris» véase: Primo Levi: *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik editores 1989.

en realidad le sobrepasa. Con el siguiente ejemplo podremos ver más claramente a lo que nos referimos:

> Político A: Esta decisión nos favorece.
>
> Político B: ¿Tú crees?
>
> Político A: ¡Pues claro! La represión se intensificará y será más cruel. Esto significa que el descontento crecerá.
>
> Político B: Cómo crecerá la lista de los caídos.
>
> Político A: No importa. La Patria exige estos sacrificios. Dos años bajo la bota de Tulemón y será suficiente con encender un fósforo par que la rebelión estalle como un barril de pólvora. (La luz se esfuma).[363]

Este es el resultado del anuncio hecho sobre Tulemón, así que la tesis del carisma, como lo explica Weber, no se expone a través del personaje. En realidad, no funciona, pero no precisamente porque el personaje no represente lo que construye y denuncia Gilberto Pinto, a través de este. La construcción de una idea de la política, de acuerdo con Gilberto Pinto, nos informa de un Estado, que a imagen de los ciudadanos que viven en él, se expone como la fundación del Estado moderno. Se trata de un Estado que hace lo que «debe hacer», y que fundamentalmente mantiene el orden aún a costa de si necesita usar la violencia como mecanismo de control. Como el uso de la fuerza y la violencia se legitiman en el Estado, en consecuencia, Tulemón es el personaje que asume todas estas propiedades. Tulemón será el discurso de la «política», y será la política misma.

El tercer fundamento: La legitimidad del uso del poder

El tercer fundamento de Weber es el que se refiere a la legitimidad del uso del poder. Esta legitimidad está basada en la legalidad y en las competencias del Estado para ejercer esa legalidad. Además de ello, Weber apunta que quien legitima la legalidad de la sociedad frente al Estado son los distintos actores sociales que conviven dentro de ese marco político. A saber, si el Estado cumple las leyes construye la legitimidad del Estado. En este sentido, como la obra pretende presentarnos un Estado que define a un totalitarismo-burocrático, la legalidad se corrompe y los conflictos escénicos se plantean en torno al problema de la legitimidad. Casi ninguno de los personajes que representa a un funcionario del Estado, un poder dentro del Estado, como los Políticos A, B y C o Tulemón entre otros, refrendan esa legitimidad. Pues todos ellos aparecen en situaciones en las que se rompe la

363 Pinto: «Los fantasmas de Tulemón», p. 2087.

construcción de ese marco de legalidad. El Estado que no delimite un camino común en las leyes estará sometido a hacerse valer por la fuerza y a través de la violencia ejercida en contra los ciudadanos, con el objeto de sostenerse en el poder y en el tiempo. Tulemón rompe, precisamente esa legalidad, y por supuesto, utiliza la tortura y otros métodos para lograr afirmarse en el poder, aunque después esas torturas, esos actos de violencia sean revertidos contra él mismo.

Resulta interesante destacar que, aunque la dramaturgia de Pinto constantemente trata el tema político y de la violencia política, por otra parte, el autor venezolano no se desprende de la Historia, ya que esta le ayuda a componer diferentes aspectos del tema central que siempre le convoca, la política.

La historia de Venezuela aquí sirve para constatar y reafirmar la solidez dramatúrgica conque el autor maneja los elementos del drama y de la escena, ya que fusiona ambos discursos sin que uno solape al otro. La afirmación que quiere hacernos Pinto trata de exponer como el Estado puede convertirse en un punto de no inflexión y de inclemencia frente a la persona.

Si lo llevamos al plano del texto de Pinto, veremos como este Estado omnipotente y omnipresente se transforma en un *Deux ex Machina* que «devora» a sus héroes. Cuando Tulemón en la primera parte de la obra aparece en una especie de «celda» habla con otros personajes donde pone de manifiesto, que él solo fue una víctima más de la opresión del Estado. Dicho de otro modo, Tulemón para de ser victimario a convertirse en víctima. Esta es la fórmula que nos presenta el autor porque concibe al Estado como un aparato «triturador» de la singularidad humana y a la vez universal. Todos los personajes están en función del Estado, pero no a la inversa.

6.2.1.6 Últimas variaciones a Pinto

No de lo bueno puede resultar solo el bien y de lo malo solo el mal. Por ello vamos encontrando variaciones y contradicciones, que hacen a los personajes más reales, menos ficticios. No es una situación creada para expresar una idea, sino que los giran y retornan a sí mismos, poseen una dinámica que está sostenida por una tesis. Sus obras son ágiles y rápidas además de efectivas. Realmente ninguna de las obras de Gilberto Pinto se siente un forzamiento del autor a crear una situación, colocar un personaje en escena o algo así. Ninguna obra de los setenta en Venezuela tiene estas características. Si algo especial tiene su dramaturgia es efectivamente una dinámica que le imprime a la obra y que le va otorgando un brillo especial, le va dando un valor fundamental de expresión.

Gilberto Pinto se refugia en la palabra, pero se trata de una palabra «política». La obra se ubica en el contexto del giro de la política, por lo tanto, Pinto habla menos del «viejo discurso político», pero más de aquellas acciones que

tendían a modificar, o que al menos pretendían hacerlo, los estatutos del Estado. El dramaturgo no trata de transformar sino de interpretar los asuntos sociales, sus particularidades. De obra a obra, de texto a texto, de personaje a personaje, las propiedades de sus discursos les va confiriendo, dramatismo, intensidad, persistencia a partir de lo cual se genera un cuerpo de debates sobre las afrentas que las personas pueden tomar contra el Estado. Lo político, en consecuencia, también gira en sí mismo y vive constantemente de esta dinámica.

6.3 Epistemes de la violencia y crueldad ritual: *tres menciones de ejemplo*

Las dos piezas que queremos mencionar en esta sección ahondan precisamente las temáticas y modelos antes propuestos, están dominadas por un solo eje, la crueldad vista desde el ritual. La primera de ellas es *Los ángeles terribles*[364] (1967) de Román Chalbaud, que explora desde diferentes perspectivas, lo mágico, lo religioso, lo ritual, pero también circunda inevitablemente zonas límite que terminan constituyéndose en actos de agresión sin «desatar» aún todavía un conflicto que ha demudado en experiencias liminales, donde los personajes parecen estar sacados de una «terrible pesadilla», y en la cual la ritualización de los acontecimientos apunta a que la conductas humanas proceden dentro de un campo en el que Chalbaud, al menos en la primera época de su escritura dramática, siempre se ha desenvuelto pero que aún no parece ser advertido. Se trata como ya hemos mencionado en una nota a pie de este libro de tres elementos determinantes en su obra, jerarquizados de la siguiente manera:

1. realismo mágico-telúrico;
2. realismo-mágico-religioso;
3. realismo maravilloso.

Esta clasificación entra en conexión directa con toda la obra chalbaudiana. No obstante, en mayor o menor grado se aplica también a otros autores y textos, de entre los que quisiéramos menciona *El juego* de Mariela Romero y a *Los pájaros se van con la muerte* de Edilio Peña. Las tres obras tienen en común el hecho de que debido a una concepción ritual expresada a través del texto es posible agru-

364 Román Chalbaud, *Los ángeles terribles: pieza en cinco escenas* Caracas: Editorial Tres Molinos 1967; Orlando Rodríguez: *Teatro venezolano contemporáneo: antología*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario; Fondo de Cultura Económica; Centro de Documentación Teatral, 1991); Carlos Miguel Suárez Radillo, *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971.

parlas en esta unidad de la episteme ritual-simbólica con derivaciones hacia lo sexual, escenas de representación sadomasoquista, o relaciones de dependencia psicológica. Ana II sobre Ana I (*El juego*), la Madre sobre la Hija (*Los pájaros se van con la muerte*).

Si bien el teatro de Chalbaud, Romero y Peña apuntan a esquemas de orden social, sus personajes, marginados de la sociedad, aquellos que viven en zonas «grises»,[365] en extremo marginales y bordeando los universos de los desclasados, prefiguran sus dimensiones existenciales bajo una realidad mítica – mitológica. Por ejemplo, el ritual en Chalbaud y Peña funcionan como un mecanismo que articula la presencia de estrategias a partir de las cuales se desarrollan los conflictos presentes en las tramas que permiten la profundización de las escenas. Para Romero, Peña y Chalbaud la estructura de los personajes son esquemas de diferentes tipos en este orden podemos decir que son: psicológicos, arquetípicos, religiosos. Es decir, se pueden transformar de acuerdo con el funcionamiento de esos esquemas y esas estructuras en diferentes contextos. De tal forma que una vez las relaciones son de dependencia psicológica, otras veces están dominadas por estructuras arquetipales (Madre, hija, sacerdote, chamán, etc.) y otras veces son acciones sacralizadas que dentro del ritual se llevan hasta el extremo.

Las acciones se desplazan de igual manera a través de la trama. En consecuencia, las dos esferas centrales de esta episteme lo ritual y la crueldad, son grandes unidades que se definen a partir de los esquemas que las construyen. De modo que los rituales se vuelven crueles y la crueldad se desarrolla en tanto se presenta como un ritual. En este sentido, atendamos a lo que afirma Duvignaud al respecto del ritual en el teatro, etc.

> Sin referir las prácticas de las ceremonias a la improbable tradición arcaica de orden clásico o tribal, y sin salir del propio marco de la existencia donde se desarrollan esos fenómenos, de todas maneras, se pueden comparar sus desarrollos paralelos. Como en la ceremonia sagrada o mágica de las sociedades arcaicas o «segmentarias», los actores del «drama» representado son «hombres libres», las únicas «personas humanas» que pueden disponer de ese derecho, porque son los «portadores de títulos hereditarios que encarnan almas». Si la trama de la experiencia social está tejida por el juego de intercambios y de prestaciones, la circulación de los intercambios rituales afecta no sólo a los bienes caducos, sino también «a las danzas, a las iniciaciones y, más todavía, a los éxtasis y posesiones por los espíritus eternos y reencarnados». En ese sentido, se impone la comparación entre los desfiles corteses, los torneos, las fiestas donde aparecen hombres adornados con signos que caracterizan a su clan o a su casta, con las fiestas de Katcina en los Pueblos o las de los Kwakiutl. Aquí y allá, los hombres participan en la ceremonia civil adornados con la máscara que representa por sí sola un principio jerárquico y la importancia

365 Entiéndase como zonas del texto semiocultas, intermedias.

> de una familia. Sin embargo, en ambos casos el prestigio se dirige al vencedor del torneo, a aquel cuyos signos son más fuertes, al que realiza la danza o el juego más perfectos.[366]

Primero que nada, destaquemos la afirmación de Duvignaud que se refiere a la libertad que poseen los hombres durante la celebración de la ceremonia, pero solo si se trata de aquellas que formaron parte de antiguas ceremonias. Todo esto siempre y cuando los «hombres libres» sean «portadores de títulos hereditarios que encarnan almas». Ahora bien, al menos en la dramaturgia de Chalbaud, así como en la de Peña, se pueden mencionar detalles y escenas que se ordenan de la misma manera que este principio planteado por Duvignaud. En el caso de Romero esto parece un poco más difícil de visualizar o de encontrar. Sucede, por ejemplo, en obras como *El inevitable destino de Rosa de la noche*, pero es menos perceptible en piezas como *El juego*, ambas de la misma Romero. A pesar de que la noción de juego nos permita ingresar a un escenario de sacralización.

Volviendo a piezas como *Los ángeles terribles* o *Los pájaros se van con la muerte* en esas obras el principio rector del orden de las relaciones está claramente formado desde el campo de lo ceremonial. Una nota al margen se debe insertar en este punto. Casi la totalidad de los textos de Román Chalbaud han sido llevados al cine, y ya es de sobrado conocimiento que el autor en muchas de sus obras utiliza un lenguaje fundamentalmente cinematográfico con lo cual el uso de un tipo de discurso que se acerque a una cosmovisión mágico-ritual parece bastante improbable en el contexto de un tipo de teatro que atiende a lo sacro, a lo hierofánico. Aclaremos este punto, Chalbaud tiene dos teatros, que o bien se refieren a uno que es sacro-ceremonial-religioso, o bien a uno que atiende al concepto del realismo social. Por ello no es de dudar que, las obras de Chalbaud que más han sido llevadas al cine son las que más se acercan a las de este realismo-social, y no a las piezas que se constituyen como procesos hierofánicos, procesos estéticos que han sido ampliamente practicados por el autor desde principios de los años cincuenta.

Si atendemos a la dicotomía realismo-social / ritual, no deberíamos, por ejemplo, que experiencias similares en el cine fracasaron rotundamente. Recordemos que el cine surrealista italiano, por ejemplo, atendió a un fracaso parecido motivado a los altísimos niveles de abstracción conque produjo sus imágenes. Con este hecho queremos decir que es sumamente probable que el lenguaje cinematográfico no acepte en demasía algo que esté un poco más allá de la realidad. Tanto como el surrealismo en la novela. En todo caso, la pieza que nosotros revisamos en este libro es una de las que nunca se ha mostrado en el cine y tal vez ese hecho se deba a esta diferencia que se produce entre lo real y lo ritual. El

---

366 Duvignaud: «*Sociología del teatro*», p. 144.

lenguaje en esta pieza es tan puramente teatral que pareciera estar negada a la posibilidad de que tuviese una versión cinematográfica. El problema central es que, al contrario de Chalbaud, Edilio Peña no tiene en su haber un teatro al que pudiéramos calificar de cinematográfico, con excepción de una producción muy reciente de la obra *Los pájaros se van con la muerte*[367] que en el año 2011 se puso en las carteleras de cine en Venezuela y en otros países. Ahora bien, los trazos semánticos de ambas piezas (Chalbaud-Peña) juegan, sobre la base del ritual y de la crueldad en las esferas simbólicas de la complejidad.[368]

Representar en escena lo que ambos autores perfilan en el texto, plantea conflictos escénicos que no son simples de resolver. Más allá de eso tenemos aquí dos aspectos que queremos revisar. El primero es que todo el teatro de los setenta se remitía a una realidad puramente textual. Lo ritual, lo sacro, lo cruel se funda en la expresión que nace de lo literario, y no de las imágenes, no de las escenificaciones. Este parece ser el hecho por el que, el teatro expresa sus contenidos prácticamente solo a través del lenguaje. El lenguaje en Chalbaud es concreto y directo, mientras que en Peña es simbólico-mágico. La pregunta que nos surge ahora es ¿Qué sucede en ese caso con las obras de Mariela Romero? ¿cuál es la afinidad de esta autora al conjunto de la episteme?

Desde el punto de vista teatral, el teatro de Romero está al mismo nivel del de Chalbaud y Peña. Obviamente se plantean algunas diferencias escénicas entre los tres, pero siempre se manejan situaciones y conflictos casi con las mismas formas y estructuras. No obstante, si establecemos una comparación entre los dramaturgos veremos que entre ellas las estructuras funcionan de modo idéntico una con la obra. (Véase referencia tabla 6 págs. 237–238).

Tal como se desprende del texto muy detalladamente, si comparamos los tres ejemplos dados llegamos a la conclusión de que parecen haber sido tomados todos desde la misma obra y desde el mismo autor. Se identifican las mismas estructuras, lo que hace que se produzca un acuerdo de relaciones esquemáticas que reflejan la similitud que hay entre ellos. Esta es una singularidad que se extiende a toda la teatralidad de los setenta. Aquí se refleja, además, nuestra tesis de los fractales. No obstante, estos sistemas de «igualación» entre textos y fondos se extendían fundamentalmente al campo de la forma, y no solo del contenido. Lo que los autores escribían se fundaba a partir de la construcción de dramas y textos que se repetían al unísono entre ellos mismos. Las obras se sostenían por tramas que se desarrollaban como esquemas puntuales, andamiajes «libres de

367 Thaelman Urgelles: «Los pájaros se van con la muerte». 110 min. Venezuela: Cinematográfica Blancica, 2011.
368 Véase Edgar Morin: *Pensar la complejidad: crisis y metamorfosis: escritos seleccionados*. València: Universitat de València 2010.

Tabla 6: Tabla de comparación de las estructuras textuales-dramatúrgicas. Se toma como punto de referencia a Román Chalbaud, Edilio Peña y Mariela Romero.

Los Ángeles Terribles	Los pájaros se van con la muerte	El juego
SAGRARIO – (Se la quita) Dame.	MADRE: ¡Cierra la jeta! Vamos, trae eso acá.	ANA I: Eres cruel
ZACARÍAS – ¿Por qué?	HIJA: Sí, mamá.	ANA II: La crueldad no tiene nada que ver con esto, mi querida niña. Es sólo persuasión. ¿No te sientes ahora como más liberada?
SAGRARIO – (Se la tira a Gabriel) Tu desayuno, Gabriel (Gabriel come).	MADRE: Colócalo en la mesa.	ANA I: ¡No tenías que. . .
ZACARÍAS – Otra naranja, Gabriel (Gabriel le lanza otra. El viejo la atrapa y comienza a mondarla. Descarga su furia con Ángel) ¡Barre primero con la escoba, demonio! ¿Vas a recoger todo el sucio en ese pedacito de trapo? (Ángel obedece).	HIJA: Sí, mamá. (Lo va a colocar . . .) MADRE: ¡Espera! ¿Qué haces? HIJA: Lo que ves. MADRE: El mantel. ¿Dónde está el mantel?	ANA II: ¡Si tenía! Era necesario demostrarte lo que significa el poder de la fuerza física (Pausa). Cuando el razonamiento lógico se niega a funcionar por sí mismo, se aplica la fuerza física. Es de lo más válido. Es lo que se usa por regla general. ¿Estás convencida ahora? (Silencio) ¡Contéstame!
GABRIEL – ¡Déjalo ya, Zacarías!	HIJA: En el baúl.	
ZACARÍAS – ¿Dejarlo? ¿Cuándo no sabe ni respirar, cosa que todo el mundo aprende al nacer? (Cae un trozo de la corteza) ¡El demonio me lleva! ¡He fracasado!	MADRE: (La remeda.) «En el baúl» ¿Qué hace allí? ¿No sabes que debe tenderse primero?	ANA I: Sí.
	HIJA: Como no pidió que lo trajera.	ANA II: Bueno, bueno. . . ahora empezaremos entendernos mejor. ANA I: Creo que me has roto el brazo.

(continuación)

Tabla 6 (continuación)

Los Ángeles Terribles	**Los pájaros se van con la muerte**	**El juego**
SAGRARIO – (Se lleva las manos al vientre) ¡Ay, ay!	MADRE: Ah, también debo decírtelo. ¿Si yo no me acuerdo tú no te puedes acordar?	ANA II: Consuélate. Te sentirías peor si te hubiera roto el cráneo. . . que es lo que realmente te mereces. Quiero que entiendas muy bien esto, mi niña. Aquí mando yo. Y no acepto desobediencias. . . ni sublevaciones. . . ni oposición de ninguna especie. ¿Está claro?
ZACARÍAS – (Dulce) ¿Te duele, hijita?	HIJA: Está bien. Se me olvidó.	
GABRIEL – Pues de eso se trata. De que le duela. Tiene que aguantar.	MADRE: Siempre lo olvidas.	
SAGRARIO – ¡Este verdugo!	HIJA: Se repite tanto. Todos los días.	ANA I: Sí
ÁNGEL – ¿Quieres el remedio? ZACARÍAS – Tu sigue ahí (Sagrario hipa en medio de quejidos y protestas) Ven conmigo, rápido, al baño (La conduce al baño. Ángel, escoba en mano, se queda mirando la puerta por donde salieron. Se escuchan los gemidos y desgarramientos de Sagrario. Gabriel se ha quedado con la vista fija en un punto cualquiera. De pronto mira a Ángel. Este reacciona). GABRIEL – Toma. ÁNGEL – ¿Qué? (Gabriel le tira la naranja que ha estado comiendo. Ángel la atrapa. Pausa) Sobras (Tira la naranja contra el muro. Gabriel, triste, baja los ojos. Sagrario, en el baño, sigue vomitando).		

Véase continuación del texto en la página 236.

contexto», etc. En esta episteme las fuentes son claras y fácilmente identificables. En *Los ángeles terribles* son cuatro personajes y no dos como en la pieza de Peña y en la Romero, no obstante, este aspecto no difiere del hecho de que entre ellas hubiera habido un contacto significativo. Allí las oposiciones son más complejas y las podemos dividir en y 1 + 1. ¿Qué significan estas ecuaciones? Inicialmente, nos permiten visualizar que las relaciones entre los personajes (aún de distintas obras) forman pares de combinaciones dadas entre dos personajes similares y sus respectivos pares contrarios.

2+2		1+1	
Gabriel Zacarías	Sagrario Ángel	Madre	Hija
		Ana I	Ana II

En la siguiente permutación que se definiría como 1+1 y 1+1, la estructura se da de la siguiente manera y se compara así:

1+1		
Gabriel + Ángel + Zacarías + Sagrario	Madre + Hija	Ana I + Ana II

Las permutaciones pueden ser múltiples y derivan hasta llegar a la combinación que declaramos: todos opuestos a todos. Simplemente porque son esquemas. El modelo se adecúa sobre la base de la estructura y a partir de allí se puede contar todo. La fundamentación en el esquema binario del que ya hemos hablado, sobre la trama ritual y plena de una agresividad que no tiene límites es adecuada para la estructura ritual y sacralizante de las piezas. En las tres obras se producen otros de los elementos que nos destaca Duvignaud. A través del mecanismo identidad-diferencia se crean adhesiones y diferencias. Operan de tal forma que juntan y separan en una lucha que se torna encarnizada las estructuras. A veces en *El juego* Ana I y Ana II se juntan y se alían, y a veces actúan en franca oposición. Es el rito que las conduce al sacrificio o a la consagración. De modo idéntico ocurre en *Los pájaros. . .* y de idéntica forma en *Los ángeles. . . .* Las adhesiones (en estos textos) siempre son simples y esquemáticas. Por ejemplo, Ana I y Ana II de las cuales podremos suponer que es una sola, aunque en realidad son dos. En *Los pájaros* sucede de manera idéntica, pero en ese caso se trata de madre e hija, y en *Los ángeles terribles* sucede otro tanto. (véase tabla 7 págs. 240–243)

Tabla 7: Tabla comparativa de las piezas escritas por Mariela Romero *El juego*, Edilio Peña *Los pájaros se van con la muerte*, y Román Chalbaud *Los ángeles terribles.*

El juego	Los pájaros. . .	Los ángeles. . .
En estas dos obras vemos el sistema por diferencias. Entre Ana I y Ana II respectivamente y entre Madre e Hija		En este sistema lo vemos por adhesión.
Ana I: ¿De qué diputado hablas? **Ana II**: ¡No te vengas a hacer la mosquita muerta! Tú sabías que la pure estaba resuelta con un billete en la cartera y se la ibas a arrancar. . . ¡Yo te vi!	**HIJA**: Estaba pensando en él. **MADRE**: ¿Sí? **HIJA**: Sí. Y lo vi. Lo vi mamá. **MADRE**: *(Entusiasmada.)* ¿Dónde? Cuéntame.	ZACARIAS – Confieso que creo que es mío. Sí. Ya sé que es imposible. Pero quiero creerlo. Lo gesté hace años y se ha demorado su formación. Porque mis células son lentas o porque Sagrario no quería. Hasta que la naturaleza fue más fuerte que Sagrario y la ha hinchado. Confieso que yo creo que contribuí. Un día estuve sobre ella y yo soy parte de la naturaleza (pausa) (insinuando) Recuerdos (pausa)
Ana I: ¡Mentira! **Ana II:** Esta es la cartera *(se la muestra)*	**HIJA**: Mejor no. Te vas a poner brava. . . Y me pegarás. **MADRE**: ¡Dímelo! **HIJA**: Está bien, pues. *(Pausa.)* Estaba en un lindo parque. **MADRE**: ¡Ja, ja, ja! *(Violentamente seria.)* ¿Solo?	SAGRARIO – Recuerdo un hombre que estuvo conmigo. No hablamos. Una mirada en la avenida. . . y los matorrales. Un ser humano sin nombre, sin palabras, con un billete pequeño que ya me había deslizado en el bolsillo. Un hombre hermoso que me hubiera gustado conocer en otro momento: a la hora del autobús, a la hora del cine, a la hora de la comida. ¿Era posible tenerlo encima, dentro de mí,sin saber nada

Ana I: ¡Es mía devuélvela! **Ana II:** Con que pretendías armarte con la cartera de la pure, ¿no?	**HIJA**: No. **MADRE**: Con. . . ¿Con quién? **HIJA**: Conmigo. **MADRE**: Me. . . Me refiero si estaba. . .	de su vida, de sus emociones, de su manera de pensar, de sus problemas? ¡Pues así era! Yo no pensaba en nada, hasta que dejé de pensar en él, porque a pesar de lo que hacíamos no me pertenecía. Tenía un mes de embarazo. Y de pronto, él excitado, en su locura que yo no compartía, dijo: «vamos a tener un hijo, vamos a tener un hijo». Y yo pensé en el que se formaba ya dentro de mí y hasta llegué a creer que era suyo (pausa). ANGEL – Recuerdo el primer robo. Zacarías me había enseñado el truco. Fui a la calle con la teoría y en el momento de la verdad me temblaron las manos, el corazón, la cabeza, las piernas, todo. Lo primero era empujar a la señora. Tenía que ser una señora gorda, baja de estatura – para que mis deditos pudieran alcanzar el fondo de la cartera; una señora distraída, llena de problemas, asustada de los semáforos y, sobre todo, una señora con cara de tener dinero. ¿Cómo son las caras de tener dinero? No las conocía, no podía ni olerlas siquiera. Pero había una lección, aprendida aquí mismo debajo de estas muñecas. Había estado Gabriel disfrazado de señora y una bolsa de papel disfrazada de cartera. Basado en ese algo me detuve en la

(continuación)

Tabla 7 (continuación)

		esquina de mayor tránsito, empujé a una señora y casualmente, encontré la boca de la cartera abierta, esperando los deditos del niño. El niño que luego salió corriendo con un pequeño monedero entre el ombligo y la correa. Nadie me persiguió. Cuando jadeante me recosté de un pilar y tuve en mi mano billetes y monedas, respiré hondo y me dije en la contracción: «Sí sirves, sí sirves» (pausa). Ahora. . . no creo en esas dos palabras (pausa)
Ana I: ¡Dámela o se lo digo al viejo cuando venga! **Ana II:** *(Le da una cachetada)* ¡No me amenaces, ladrona de mierda!	**HIJA**: No, no. Los dos nada más. **MADRE**: *(Complacida.)* Ya, ya. **HIJA**: ¿Sigo? **MADRE**: Sí, sigue. Y no me digas embustes ¿Estamos?	GABRIEL – Recuerdo mi primer encuentro con Zacarías. Fue en el atrio de una iglesia. Él estaba disfrazado de ciego, detrás de unos anteojos oscuros y bajo un sucio sombrero marrón. Me llamó: «¡Hey!, muchacho». Cuando me volví hacia él pensé: «Ese hombre me está viendo. Es ciego, pero me está viendo». Me propuso: «¿Quieres ser mi lazarillo? Vas a comer bien». Yo acepté. Los robos comenzaron poco a poco. Una naranja, un saco de naranjas. Un centavo, un saco de centavos. Sin darme cuenta estábamos en eso, éramos eso. Cuando tú apareciste, Ángel, nos organizamos mejor. Y cuando trajo a Sagrario, Zacarías bendijo la casa y nuestra unión. (Pausa)

Ana I: ¡Esa cartera es mía!	**HIJA**: Sí mamá. **MADRE**: Sigue pues.	ZACARIAS – Jesús sacó a los mercaderes del templo. Si los mercaderes no hubieran tenido mercancías, no les habría caído a latigazos. La maldición está, pues, en las mercancías. Al tomarla estamos contribuyendo a una mejor repartición. Dios lo sabe (Pausa. Da una última puntada con aguja e hilo y muerde el remate con los dientes). Ya está el tronco de Aspasia
Ana II: ¡Te jodiste! De aquí vas derechito al sótano. Aparte de que tienes otros cargos en tu contra.	**HIJA**: Bien. *(Tose un poquito. Se acomoda el vestido y coloca las manos en las rodillas.)* Mira, jugábamos a los caballitos y comíamos cotufas. Yo lo montaba y corríamos por un lindo campo lleno de juguetes. Mientras él se reía entre la hierba. *(Se levanta y camina como suspendida. Cierra los ojos y se acaricia.)* Entre la hierba. *(Respira y expira sensualmente.)* ¡La hierba, papá! **MADRE**: ¡Eso es embuste! ¡Todo eso lo has inventado! ¡Eres como tu papá! *(Le pega.)*	
	HIJA: ¡No me pegues! *(Le mira llorando.)* No lo hagas por. . . por favor. **MADRE**: Debiera darte una cueriza bien. . . *(Le mira a los ojos.)* No te pego, ¿eh? Solo te estoy pidiendo que te calles, que no digas mentiras.	GABRIEL – (Remata) Y los brazos
	HIJA: (Con el dorso de las manos se seca las lágrimas.) Yo no miento, no miento. **MADRE**: ¡¿Es que no te puedes callar, carajo?!	ANGEL – (Remata) Y las piernas
	HIJA: *(Silencio.)* Ya lo he hecho. ¿Acaso no lo sientes? **MADRE**: (Viéndola nuevamente a los ojos.) Mucho. . . Me persiguen. . .	SAGRARIO – Me falta coser el ojo derecho. Solamente el ojo derecho ZACARIAS – Ya está entonces. Yo uniré los trozos y mañana la bautizaremos.

Regrese a la pág. 239.

Veamos ahora que según lo que nos ha definido Duvignaud, los rasgos de identificación se dan por vía de elementos que los caracteriza. A partir de esa caracterización se representa una unidad de identificación grupal, de la familia, de casta o de clan. Cada uno es individual, pero finalmente funcionan como un grupo en el que no se diferencia uno del otro. La «unidad» grupal aplana las diferencias de carácter. En Romero, desde el mismo nombre de los personajes esa identificación de unidad abarca una totalidad que es lo suficientemente visible como para confundirnos quién es una y quién es la otra. Ana I y Ana II, con lo cual I y II son solo demarcadores simples para poder establecer una diferencia fundamental en la estructura del diálogo, pero únicamente para ello. Sin embargo, durante los diversos juegos que van dominando la escena y los conflictos, una y otra se intercambian de posición de dominante a dominado y viceversa. Esta es la conformación de una estructura dramática que se repite en la fórmula madre-hija de *Los pájaros se van con la muerte*, así como también en los pares y las oposiciones de *Los ángeles terribles*, y en general en todo el resto de los binarismos que suceden en otros dramaturgos y de los que hemos hablado anteriormente. Por otra parte, en el grupo de *Los ángeles terribles* estamos también ante el marco de la «unificación». En la escena de Confesiones todos se unifican, así, por la vía de la confesión.

El relato se construye como una unidad que obedece a un actor ritual, a una acción ritual. Se unifica desde una palabra y una musicalidad que es posible vincular a la noción de «responso», veamos:

ZACARÍAS	SAGRARIO	ÁNGEL	GABRIEL
– Confieso que creo que es mío. . . – Confieso que yo creo que contribuí. . . – Un día estuve sobre ella. . . – yo soy parte de la naturaleza. . . – Recuerdos	– Recuerdo un hombre que estuvo conmigo. . . . – ¿Era posible tenerlo encima, dentro de mí, sin saber nada de su vida, de sus emociones, de su manera de pensar, de sus problemas? – Yo no pensaba en nada – Tenía un mes de embarazo. – Y yo pensé en el que se formaba ya dentro de mí llegué a creer que era suyo.	Recuerdo el primer robo. Zacarías me había enseñado el truco.	Recuerdo mi primer encuentro con Zacarías. Fue en el atrio de una iglesia.

En el rito o durante la ceremonia el proceso de identidad para suavizar el castigo empieza con la confesión. Los ángeles confiesan cada uno desde su lugar, y al confesarse sienten pena por el otro; Ana II está obligando a Ana I a confesar, la Madre obliga a la Hija a confesar su traición sexual y amorosa. La estructura nos remite al mundo mágico del *Doppelgänger*. El segundo elemento de unificación de los pares se da a través de la máscara y aquí nos fundamentamos también en los rasgos físico-psíquicos de los personajes. Se trata de que la unidad de los elementos nos da ese principio jerárquico que se mantiene en conjunción, a través del arquetipo de la familia, (probablemente Ana I y Ana II son hermanas, Madre e hija como relación filial expresa, y una relación familiar de dependencia creada a partir del mundo cerrado en el que viven Gabriel, Sagrario, Zacarías y Ángel junto al universo de muñecas que les rodea). Ana I y II no se separan, no porque no puedan, sino porque la unidad fundada en la dependencia de las dos hermanas, aunque separadas físicamente, actúan como si fuesen unas siamesas; Madre e Hija se sostienen sobre la relación que el arquetipo les obliga a continuar su vida juntas; la misma estructura familiar está desarrollada en Gabriel, Ángel, Zacarías y Sagrario estableciendo patrones de identificación que lleva a los personajes hasta el paroxismo y la locura. En todos ellos se expresa el reflejo de un mundo y una vida desbordada. De este modo, afirmamos que tanto en la identificación de unos con otros, así como en la diferencia, se produce lo que René Girard explica como «el mecanismo del victimario». Al respecto Girard afirma:

> Cuando las rivalidades miméticas franquean un cierto umbral de intensidad, los rivales olvidan, pierden o destruyen los objetos que se disputaban y la emprenden directamente los unos contra los otros. El odio del rival prevalece entonces sobre el deseo del objeto. Es el instante en el que todo parece estar perdido y en el que, en muchos casos, tal vez, esta pérdida es efectiva. En otros casos, por el contrario, todo está salvado, como hemos visto, por el sacrificio. ¿En qué puede consistir esa salvación?[369]

En la escena que hemos presentado de *El juego*, finalmente el esquema entre Ana I y Ana II se potencia hasta el paroxismo de la situación, pero al mismo tiempo se diluye de tal manera solo cuando, como afirma Girard, el objeto desaparece. Ana I y Ana II discuten hasta que encuentran otra vía para desarrollar un conflicto nuevo. Veamos la siguiente escena:

---

369 René Girard: *El sacrificio*. Madrid: Encuentro 2012. Le sacrifice p. 46.

Ana II: ¡Di yodo lo que sepas! (Patada).

Ana I: Si sigues se lo voy a decir. . .

Ana II: (Empujón) ¿A quién? ¿Di, a quién?

Ana I: ¡Salvaje!

Ana II ¿A quién se lo vas a decir?

Ana I: ¡Déjame en paz! ¡Déjame en paz! ¡Basta! (Pausa)
(Ana I queda llorando en el suelo)

Ana II: ¿Cuándo aprenderás?

Ana I: ¡Te odio!

Ana II: Eso ya lo sé (Ana II va hacia la mesa de dibujo, toma uno de los dibujos).



Figura 16: *El juego*, de Mariela Romero. Dir. Armando Gota. Grupo Rajatabla. Estreno 1976 en la Sala Rajatabla. En la foto: parte superior de la escalera Marta Velasco; en la parte inferior la dramaturgia y actriz Mariela Romero. Foto © Miguel Gracia.

> Ana I: ¡No toques mis cosas!
>
> Ana II: ¡Lindo trabajo! Realmente eres una artista. . . es lo único que te envidio. . . tu talento para la pintura. . . el resto no sirve para nada ¡Me das lástima![370]

En este texto se evidencia el elemento compositivo descrito por Girard. El conflicto se desarrolla hasta que Ana II descubre los dibujos. Ese momento se convierte en un espacio de alianza, de comunión entre ambas. Es un punto de inflexión para un descanso. Pero, al mismo tiempo, es la preparación de un segundo momento que se cierne sobre los personajes. Por eso, al margen del mundo en el que viven, construyen uno paralelo que está mezclado por la realidad de la vida cotidiana y de la vida imaginaria.

En este sentido, lo ritual se traduce como la conformación de un espacio que rápidamente se torna mágico-telúrico, pero que frecuenta una realidad. Cuando los personajes de *El juego* entran en esa zona «gris» se desplazan en el epicentro de muchos campos que pronto se vuelven metatextuales. Es decir, se entremezclan los valores y los signos que, por ejemplo, en obras como esta o como *Los ángeles terribles* lleva a los personajes a explorar submundos, microuniversos, inframundos. Se trata del decurso, el «viaje» a mundos «infernales» que les conmina a explorar diferentes términos y espacialidades. Y, cuando los personajes logran emerger de allí, de ese lugar, se encuentran de pronto que están en medio de una catástrofe, que resulta ser mucho peor de la que provienen. De manera que estando en el mundo de arriba o estando en el mundo de abajo, (no importa cuál este sea) los personajes experimentan situaciones de extrema de violencia de las que difícilmente pueden zafarse. Este marco de situaciones violentas será la justificación para que sus acciones escénicas, sus imaginarios, sus representaciones estén definidas y moderadas por un cúmulo de representaciones rituales, los que a su vez redunda en la exposición de un cúmulo de rituales mágicos, que surgen como estrategias de escape a una dimensión que oprime a los personajes conduciéndolos hacia un desenlace fatal el desenlace fatal. Veamos algunos ejemplos en la siguiente tabla:

370 Mariela Romero: «El juego». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.) Clásicos del teatro venezolano. Caracas, Venezuela: bib & co. editor 2014, p. 2015.

Tabla 8: Tabla demostrativa de la descripción de espacios cerrados y atmósferas de rituales, violencia y agresión.

Obra / Autor	Espacio	Condición
Los ángeles terribles (Román Chalbaud)	En el centro de una gran cama antigua, muy antigua; barroca, muy barroca. Está cubierta por un mosquitero que se desprende de un hueco negro que es el techo. Muros amarillentos y sucios a derecha e izquierda. En cada muro una puerta. Más que puertas son aberturas irregulares donde se ha adosado madera, trozos de zinc, recortes de periódicos viejos. La puerta de la izquierda conduce a un pequeño cuarto que es el baño y almacén improvisado. La de la derecha a la calle. En el resto de este muro hay dibujos imprecisos, pero trazados con fuerza. Toda la habitación está llena de objetos antiguos: un órgano, una rockola o sinfonola, un tinajero, baúles, cajas. Muñecas alucinantes cuelgan o están sentadas. Al levantarse el telón apenas logramos distinguir en la penumbra al viejo Zacarías, tendido sobre el colchón que está en el suelo, en primer plano, a la izquierda, cerca de la puerta del baño. Todas las puertas están cerradas y el sol de la mañana no logra entrar en la habitación. Zacarías se despierta. Al incorporarse vemos que es sucio y mugre; tiene la barba y el pelo largo y enredado. Se levanta y camina pesadamente, desperezándose. Un bostezo y el viejo va hacia la cama y descorre o abre el mosquitero. Sobre el colchón y entre sábanas sucias y arrugadas hay tres personajes; Gabriel, a la izquierda; Sagrario, en el centro y Ángel, a la derecha	Cerrada, inframundo, representación de la opresión. El universo descrito por el autor expone lo sórdido del ambiente y del espacio. Los personajes yacen encerrados en este «microclima» cargado de violencia, patetismo, locura, etc.

Los pájaros se van con la muerte (Edilio Peña)	Interior de un rancho. De un realismo extraño y tropical. Tres paredes de lata y zinc se abren sobre el público. A) La del fondo tiene una puerta con un grueso candado amarillo que la cierra. Cerca, dando con la pared derecha un enorme baúl, viejo. Un poco más arriba, en la pared, un clavo que sujeta una corona descolorida de plástico. B) La del lateral derecho, una ventana, que se cierra con pasaderas. C) La del lateral izquierdo, una ventana igual que la otra. Al lado, un pequeño santuario con la llama de una vela que está por apagarse. En el centro, se destaca una pequeña estatuilla en yeso, de María Lionza, montada desnuda sobre una danta; alrededor de ella, una gran cantidad de retratos y personajes que conforman su corte. Más arriba, una argolla con dos hamacas enrolladas. Al centro lateral derecho, una mesa con dos sillas, torpemente pintadas.	Espacio cerrado, se representa la opresión y la condición de marginalidad en la que viven los personajes. La representación de mundos infrahumanos. Distintos mundos que se representan por lo sacro y lo profano, lo religioso, las creencias y la locura. Violencia y agresividad están expuestas de manera implícita en el contexto de la descripción de entrada al texto.
El juego (Mariela Romero)	Toda la pieza se desarrolla en una misma habitación. A un lado de la escena (derecha) hay una cama con copete de metal, como las que se usan en las clínicas. Del techo cuelga una lámpara como las de billar. En el otro extremo (izquierda) hay una mesa de dibujo tipo arquitecto sobre la cual hay pinceles, papeles, lápices de colores, etc. Una silla de ruedas está tirada en el suelo, al lado de la mesa de dibujo. En el suelo hay periódicos viejos, vasos rotos, cajones de madera, pedazos de tela, muebles a medio destruir, todo lo cual crea una atmósfera sórdida.	Espacios cerrados. Atmósferas oscuras y macabras. Representaciones de un mundo marginal en el que viven los personajes y se desarrollan las acciones entre ellos.

(continuación)

Tabla 8 (continuación)

Obra / Autor	Espacio	Condición
Los fantasmas de Tulemón (Gilberto Pinto)	Un ambiente impreciso, en el cual una zona real aparece mezclada a varias zonas irreales. Atmósferas que serán diferenciadas por un hábil empleo de la luz y de los elementos escénicos. En el espacio real –que domina en el centro– vemos un camastro, una silla y una mesa. Los espacios irreales aparecen entarimados alrededor del anterior, como si lo oprimiesen, y son espacios desnudos que se alzan a diferentes niveles. Como podrá observarse, el tiempo y el espacio de la acción han sido dislocados voluntariamente. Será como enterarse de la apariencia de un inmenso mural, organizándolo a través de sus fragmentos.	Tal como se desprende de la acotación inicial estamos en presencia de espacios de imprecisión, derruidos. Las acciones se desarrollan en espacios cerrados y ambientes sórdidos.
Madame Pompinette (José Gabriel Núñez	Las luces se encienden lentamente en la medida en que Armando entra a la escena: una oficina algo vieja, poco elegante. Todo repleto de papeles. Pilones de sobres y cartas. Una vieja máquina de escribir sobre el escritorio. Se quita el saco, lo cuelga y se sienta lentamente a revisar el trabajo. Hay cierta tensión que lo dispersa. Se seca el sudor del bozo con los dedos. Luego se levanta un momento. Resopla. Hay signos de desazón, de inseguridad. Mira al escritorio y va a él nuevamente con gesto de resignación. Revuelve un poco las gavetas y cartas hasta que da con un sobre que ya ha sido abierto. Lo mira con recelo. Vacila. Luego extrae lentamente la carta y lee en silencio. Se altera y esta vez relee en voz alta.	En este ejemplo, la atmósfera es también semisórdida. El ambiente refleja casi un completo caos. Y el espacio del mismo modo que en los anteriores es cerrado.

Vida con mamá (Elisa Lerner)	La Madre y la Hija aparecen sentadas, cada una, en sendas mecedoras de mimbre –de color verdoso o pardusco– que estuvieron tan de moda, muy a principios de los años cuarenta. Las mecedoras están colocadas en una amplia plataforma que ocupa buena parte de un escenario abierto. En la misma plataforma, algo detrás de las mecedoras, una maciza cómoda oscura, sobre la cómoda, dos esbeltos candelabros de plata y un reloj despertador de antiguo diseño, de gran campana. Fuera de la plataforma, a la izquierda, un aguamanil con ponchera y gran jarrón pintados con adornos de rosas algo ya desvaídas por el transcurso del tiempo. Fuera de la plataforma, a la derecha, la puerta de un closet sin empotramiento en pared alguna y algo más cerca del público, una severa repisa de madera labrada colocada en un estrecho longitudinal panel blanco. La presencia del pasado debe estar dada mediante un mobiliario fiel pero escueto. La escenografía no debe pretender ser copia de la época evocada, sino una «visión» de la misma.	La atmósfera es opresiva. Los personajes viven en un mundo cerrado en el que los objetos y su marcada pesadez muestran la atmósfera de pesadumbre que les rodea. El mundo es abyecto, y los personajes se enfrentan con esa marginalidad, con esa distancia del mundo real.

Se trata de que los personajes y sus situaciones están siempre en espacios cerrados, mundos oscuros, espacios subterráneos, túneles de los que no pueden escapar nunca. Permítasenos una digresión, en la dramaturgia de los setenta esta forma de presentar los hechos y los acontecimientos se transforman en una constante dramática. Es perfectamente observable la misma dinámica de los «artificios creativos»[371] en diferentes obras, no solo las que conforman la episteme religiosa, ritual, sino en muchas otras epistemes, obras y autores.



Figura 17: *El juego*, de Mariela Romero. Dir. Armando Gota. Grupo Rajatabla. Estreno 1976 en la Sala Rajatabla. En la foto: Marta Velasco (izq.) y Mariela Romero (der.). Foto © Miguel Gracia.

371 Recordemos que en los últimos años ha habido una excesiva tendencia en los dramaturgos a formalizar sus operaciones dramáticas bajo el concepto de: *procedimientos dramáticos*. Desde nuestra lectura de Borges, la fórmula de *procedimiento* nos parece demasiado rígida para comprender los mecanismos de teatralidad con los que el dramaturgo opera. La noción de procedimiento nos lleva inmediatamente a la valorización formal y estructural de lo teatral. Dicho de otro modo, las estructuras en una pieza de teatro empleadas a través de los procedimientos dramáticos funcionan de manera muy fija y no se permiten cambios, a menos que se descubra un nuevo procedimiento. Digamos que el procedimiento actúa como una constante. En cambio, si nos acogemos a la definición de Borges comprenderemos que el «artificio creativo» contra el «procedimiento» permite la maleabilidad de la forma. El artificio es una forma particular de proceder para cada texto y cada operación que no se repite y que tiene que reinventarse. El dramaturgo no actúa por compulsión de procedimientos estables, sino al contrario totalmente inestables, aunque permanezcan temáticas y otras estructuras dentro de la obra. Para un análisis del «artificio creativo» léase en el libro de Borges «*Arte poética*».

Se transforma en sagrado aquel espacio que se abre para llegar al culto de la adoración. Espacio que se transforma a la vez en un tiempo de adoración. En la escena que presentamos a continuación surgen pues elementos propios de un realismo mágico que no era ostensible ni a sus personajes, ni tampoco al espectador que los veía, pero en el que todos estaban de común acuerdo que existía, y más aún que debía existir. Dicho de otra forma, lo mágico era natural, formaba parte del entorno de modo que se transforma en una realidad. En tanto y en cuanto así funcionaba ese realismo mágico, tal como hemos dicho era ostensible y a la vez inmanente. Si se refiere al realismo maravilloso, o al descubrimiento de «universos perdidos», también es visible en la «danza de los locos», la danza lleva a la transformación. La transformación rompe la conformación del espacio natural de vida. Dentro de una estructura ritual lo mágico es al principio un símbolo, pero va cambiando su fisonomía hasta convertirse en lo sagrado. El espacio controla y pone límites que se trasgreden en la medida en que el ritual se profundiza. Es una experiencia que directamente conectada con la violencia y en eso se convertía la escena. Este teatro ritual, este teatro ceremonial, no se correlaciona con la definición del teatro sagrado de Brook. Lo que Brook llama sagrado sigue estando en la esfera de lo normal. En la episteme ritual de los setenta en Venezuela, lo ritual, lo sagrado en el teatro significaba rotura y ruptura, transgresión que se puede vivir dentro del mito tal como René Girard nos lo asegura en su libro *El chivo expiatorio*.[372] En la última escena de la obra titulada «Bautizo» se puede leer:

SAGRARIO: Palabras.

GABRIEL: Reconócelas. Haz un esfuerzo. Sal del charco. Salta (Sagrario se aferra a Gabriel con un llanto desgarrador) Así. Somos los mismos. Los niños que jugaban. De La Habana viene un barco cargado de. . . A la víbora, a la víbora de la mar.

ÁNGEL: Por aquí podrán pasar.

SAGRARIO: Hemos crecido.

GABRIEL: Mambrú se fue a la guerra. . .

ZACARÍAS: ¡Que dolor, qué dolor, qué pena!

SAGRARIO: Hombres.

GABRIEL: Doña Ana no está aquí. . .

ÁNGEL: Ella está en su vergel. . .

372 René Girard: *El chivo expiatorio*. Barcelona: Editorial Anagrama 1986.

SAGRARIO: Yo también soy un hombre. Tengo un hombre dentro. Hombres que me rondan. Hombres que me habitan.

GABRIEL: Saltar la cuerda.

ÁNGEL: La niña de la berlina.

ZACARÍAS: La gallina ciega. La gallina ciega. (Todos imitan el juego de la gallina ciega. Con los ojos cerrados dan vueltas, los brazos extendidos).

ZACARÍAS: Jugaban dentro de la casa, Señor. Porque yo no los dejaba salir, Señor. Saltaban como grillos, Señor. Chillaban como cochinos, Señor. Ladraban como perros, Señor. Hablaban como loros, Señor. Acariciaban como gusanos, Señor. Se restregaban como gatos, Señor. Comían como bestias, señor. Como serpientes, Señor. Como gallinitas ciegas, Señor, señor, señor.

SAGRARIO: Una estafa. (Se detiene el juego) Es como si me hubieran estafado. Yo misma una estafa. El cuerpo una estafa. El alma una estafa. El amor una estafa.

ÁNGEL: (La ronda) Pero tienes que reconocer que ocurren cosas. Y la debilidad de soportarlas es lo que se llama fortaleza.

SAGRARIO: No quiero.

ÁNGEL: La fortaleza de siete meses. La fortaleza de nueve meses. La fortaleza de toda la vida. Nueve años. Dieciocho años (Imitan edades)

GABRIEL: Veinticuatro años.

ZACARÍAS: Treinta y cuatro años.

ÁNGEL: Sesenta años.

ZACARÍAS: Ochenta y tres años.

GABRIEL: Noventa y cinco años.

ÁNGEL: El límite. Saltarlo. Ojos, boca, nariz, corazón. Saltarlo.

ZACARÍAS: Saltarlo y quedar manco.

GABRIEL: Saltarlo y quedar ciego.

ÁNGEL: Saltarlo y quedar sordo.

ZACARÍAS: Pero saltarlo.

GABRIEL: Respirar.

ÁNGEL: Oler.

ZACARÍAS: Dar saltos.

GABRIEL: Pero saltarlo.

SAGRARIO: ¿Hasta dónde tengo que llegar?

ÁNGEL: Saltarlo.

GABRIEL: Saltarlo.
(Ángel ha saltado a la rockola y ha apretado un botón. Suena una música moderna, desenfrenada. Todos bailan, cada uno por su lado, menos Sagrario que se ha quedado totalmente inmóvil con los ojos clavados en el suelo. El baile es frenético. Ángel se aproxima a Sagrario y baila a su alrededor. Gabriel se echa la sucia sábana sobre su cuerpo y el movimiento del bulto se hace alucinante. Zacarías hace mover las muñecas que cuelgan. La orgía llega a su culminación. De pronto, Zacarías cae desplomado en el suelo. Sagrario reacciona a la caída del cuerpo. Ángel y Gabriel no se dan cuenta. Sagrario muy lentamente, cobra movimiento y se acerca al cuerpo de Zacarías. Lo rodea, sin dejar de mirarlo. Gabriel lo advierte y deja de bailar. Luego Ángel. La música sigue, pero los tres están concentrados en Zacarías. La música termina. Silencio. Ninguno se atreve a moverse. El primero en hacerlo es Ángel que pega su oído del corazón de Zacarías).[373]

Chalbaud apunta a lo ritual religioso estableciendo relaciones de carácter sacro/profanas a partir de las cuales los personajes juegan en medio de un territorio poblado de signos y objetos mágico-religiosos. Elementos que rápidamente se convierten en fetiches. Simbólicos o no, son fetiches de diferente índole: sexuales, religiosos, históricos, o son parte de representaciones sociales que se mofan sardónicamente de otro tanto. Y desde allí, los objetos trasiegan distintos escenarios que pueden ser utilizados o bien como beneficio para el cuerpo humano: por ejemplo, una naranja para el desayuno; o bien como arma para el castigo: una escoba, que a la vez puede convertirse en la marca/signo de una obligación o de una penitencia.

Cada parte de la obra se refiere así a un ciclo que convierte la dimensión del conflicto escénico en una especie de tiempo detenido, circular como si este fuera un eterno retorno.[374] La transformación surge en el mundo interior tanto de los personajes como del espacio en el que se encuentran, pero no en el mundo de afuera. Del mismo modo sucede en *Los pájaros se van con la muerte*, o en *El juego*. En realidad, esta es una estructura que se desempeña como una constante en todas las piezas y obras de teatro que surgen en la década de los setenta. No obstante, si se trata de la episteme religiosa-ritual, la estructura se muestra más sólida y aparece con más frecuencia que en las otras epistemes.

La temporalidad en el espacio sacralizado, ritual funciona pues como una temporalidad suspendida. El tiempo no pasa, a pesar de que las enunciaciones

---

373 Román Chalbaud: «Los ángeles terribles». In: Carlos Miguel Suárez Radillo (ed.): *13 Autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1971, pp. 170–171.
374 Esta definición la podemos comprender en el sentido de Mircea Eliade. Véase en las siguientes publicaciones: Eliade: «*Lo sagrado y lo profano*»; Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid, Buenos aires: Alianza, Emecé 1972.

de escenas y cambios se refieren directamente y cada vez a una temporalidad, a una nueva dimensión espacial. Una temporalidad que muy a pesar de ella misma, termina siendo circular al manifestarse como estática. En este sentido, el tiempo pasa, aunque de otro modo no pasa. El ciclo que Román Chalbaud nos presenta en *Los ángeles terribles* se da la siguiente manera:

I. VACACIONES
II. CONFESIONES Y RECUERDOS
III. SECRETOS
IV. JUEGOS
V. EL BAUTIZO



Figura 18: *Los Ángeles Terribles*, de Román Chalbaud. Dir. Román Chalbaud. El Nuevo Grupo/ Teatro del Ateneo de Caracas 1967. En la foto: (de izquierda a derecha) José Ignacio Cabrujas, América Alonso, Luis Abreu y Eduardo Serrano. Foto © Miguel Gracia.

Ahora bien, en medio de esa circularidad los personajes aparecen enmarcados de un universo que permanece cerrado al afuera. Un mundo del cual pareciera que no les es posible escapar o que como mínimo intentaran buscar una salida a este. Es un universo de opresión, de castigo, de soledad, de abandono, de pérdida, etc. El encerramiento es la muestra y un claro ejemplo de una voluntad que ha perdido toda fuerza, que ha sido suspendida. Aunque, tanto Ángel como Gabriel tengan una oportunidad para salir del lugar donde se hallan y eso represente una posibi-

lidad de escape, el influjo de la dependencia para la que han sido «adiestrados» actúa como una fuerza que les impide cambiar, salir de ese espacio donde están encerrados. Es por ello por lo que en cada oportunidad que sugieren la idea de escaparse, son castigados por un «alguien» que, aunque no está presente en la escena, suponemos que posee una fuerza omnímoda sobre ellos y amenaza infringirles un castigo letal de un profundo dolor. Este «alguien» aparece aquí como una entidad que es superior a ellos, pero no solo a Ángel y a Gabriel, sino que también arropa de Zacarías y Sagrario.

La fuerza con la que ese «alguien» actúa y juega se define a partir del sentimiento de culpa[375] que se ha creado en ellos. Se trata de una culpa infringida, apostasiada por esa fuerza superior que desde otra dimensión domina todo el espectro de la «realidad» en la que los personajes se hallan inmersos. Es esta la consecuencia por la cual los que más reciben este influjo son Gabriel y Ángel, al ser ellos también los que están sujetos a las torturas de Zacarías y Sagrario. Así como son los más jóvenes, son también los más débiles psicológica y físicamente, entre otras de sus características.

El autocastigo, la flagelación del cuerpo y del alma son parte de la convivencia cotidiana a partir de las cuales los cuatro personajes construyen relaciones de poder en las que unos someten a otros. En ese plano de sometimiento Sagrario y Zacarías constantemente intercambian posiciones. Lo ritual, lo religioso determina la construcción de espacios sociales que se fundamentan sobre la base de estructuras rígidas y profundamente jerarquizadas, con lo cual no admiten cambios o al menos no los aceptan tan fácilmente. Se trata básicamente del reflejo de lo social que a Chalbaud le gusta tanto exponer en sus obras. Pero además es el reflejo de una violencia subterránea presente en distintas capas y esferas de la Venezuela de los setenta que el dramaturgo expuso en casi todas sus obras.

Se puede observar que otro tanto sucede en la pieza de Mariela Romero *El juego*[376] (1976). En esta obra, en la que dos supuestas «niñas/mujeres» Ana I y Ana II, quizá hermanas o apenas amigas «niñas de la calle», que se aman y se odian, «juegan» metafóricamente hablando, a ser una de la otra su parte y su contraparte, su espejo, su límite, sus dueñas, etc. Esos «juegos» constantemente transgreden los límites que hay entre ambas, transgreden las zonas de «resguardo» personal. La transgresión que se sucede consecutivamente una y otra vez apunta a que unos de los rasgos característicos de la pieza es la forma en que Ana I rompe e ingresa a los espacios individuales y personales de Ana II (es decir

375 El concepto de culpa aquí está tomado desde el punto de vista que lo define el psicoanálisis.

376 Mariela Romero: «El juego». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.) *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas, Venezuela: bib & co. editor 2014, pp. 1990 -- 2020.

una penetra en las zonas liminares de la otra); y al contrario, las formas en que Ana II se inserta también como ruptura en los espacios de Ana I. La liminaridad es un espacio, una zona umbral transparente que al ser traspasada deconstruye el campo de la subjetividad del otro. Cuando asistimos a un juego, inmediatamente se activan en ese campo zonas liminares que traspasamos o intentamos traspasar rompiendo el espacio de intimidad del otro, del contrincante del juego. Estamos frente a la lucha que se da entre las partes, en la lucha del consciente contra el inconsciente, es la furia que se desprende en medio del combate por la supervivencia, que en este caso se remite a los dos personajes que viven en los límites de un mundo sórdido y despiadado. Se trata de un mundo en el que toda esperanza está perdida.

En *El juego* tanto como en *Los ángeles terribles* o en *Los pájaros se van con la muerte* los personajes se ven sometidos a vivir desplazamientos interiores que son los únicos que les ofrecen la posibilidad de aislamiento frente a un universo en el que se expone las miserias humanas más profundas e insospechadas. Tanto para Ana I como Ana II (*El juego*), La Madre y la Hija (*Los pájaros. . .*) o Zacarías, Sagrario, Ángel y Gabriel (*Los ángeles. . .*), sobrevivir en ese submundo implica para ellos algo que va más allá del instinto de conservación natural de la vida. Tiene que ver con aquello que desde los griegos se define como el «espíritu agonístico», es decir solamente ser vencido con la muerte o lo que mejor se conoce como «vencer o morir». Estamos en el mundo cerrado, en el mundo del quiebre del pensamiento, en la base de un discurso escatológico (entendido como doctrina de los finales), es un mundo devastado por la violencia y en el que la violencia es el único principio rector que impera. En referencia al tema y en concreto a la pieza de Mariela Romero *El juego* Isaac Chocrón apuntaba:

> [. . .] la violencia se atempera con el afecto que corre siempre por debajo y que cuando aflora, aparece turbadamente como broma, chiste o ingenio. Si las dos jóvenes impresionan al principio como monstruos, su relación la humaniza. «El Juego» no es un juego más, sino una manera precisa, aunque extraña, de poder vivir [. . .][377]

Si tal como afirmaba Chocrón, la relación que se gesta entre Ana I y Ana II es una forma «precisa pero extraña de poder vivir»,[378] encontramos en esta pieza de Romero, la persistente insistencia de que el proceso de descomposición social venezolano devendría en la debacle moral y ética que vive el país hoy y que como podemos observar posee un origen de larga data. Detrás de todas esas dinámicas teatrales aparece una crítica a veces velada del país. Es una lectura muy particu-

377 Isaac Chocrón: «El juego de Mariela Romero». Buenos Aires: Alternativa Teatral 2015. http://www.alternativateatral.com/obra25570-el-juego [Consultado el 10 de mayo de 2021].
378 Ibid.

lar que, aunque parece no afectar a nadie, evidentemente genera una crítica. Ya desde la primera escena de *El juego* se plantea esta relación de valores, lo que a la vez se constituye en una muestra palpable de la expresión temática en la obra. El desenlace de la pieza es contundente en este sentido. Veamos:

> Ana I: ¡Suelta eso!
>
> Ana II: Tienes treinta segundos (Se le acerca).
>
> Ana I: ¡Cuidado con eso!
>
> Ana II: ¡Entrégame la cartera o te cuarteo la cara! (Ana I baja corriendo de la cama hasta un extremo del escenario. Saca algo debajo de unas cajas).
>
> Ana I: ¡Tómala!
>
> Ana II: (La abre y la vuelve a cerrar) ¡Idiota! Hubieras podido venirte conmigo, pero ahora sí es verdad que no te necesito para nada (Va a salir).
>
> Ana I: ¿De verdad te vas?
>
> Ana II: ¡Yo no hablo de pendejadas!
>
> Ana I: (Corre hacia ella) ¡No puedes irte! ¡No puedes!
>
> Ana II (La empuja) ¡Suéltame!
>
> Ana I: (Vuelve a abrazarla) Te pido perdón. Por favor. . . tú sabes que no puedo estar sin ti.
>
> Ana II: Te lo advertí (Vuelve a empujarla).
>
> Ana I: (La agarra por la falda) ¡Escúchame por favor. . . haré lo que sea por ti. . . te prometo que él no te tocará diré que me ayudaste. . . que fue mi culpa. . . por favor, no me dejes sola!
>
> Ana II ¡Que me sueltes, coño! (La empuja. Ana I cae al suelo. Pausa. Ana II la mira. Suelta la navaja. Se le acerca muy lento) ¡Anita, mi pequeña! (Se arrodilla junto a ella. Trata de gritar, pero no le sale la voz. En ese momento se abre la puerta de la habitación).[379]

Peña en cambio ahonda en el campo de la brujería, la hechicería, lo mágico entrando en la pieza como ritual pagano, algo posible en medio de un conflicto que plantea a los personajes (Madre e Hija) esquemas que bordean lo esquizofrénico, la fragmentación lógica de los planos de realidad e irrealidad, o que llega a experiencias de «agresión innata»,[380] que se dan en el universo de rela-

---

379 Mariela Romero: «El juego». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bib & co. editor 2014, p. 2020.
380 Véase de acuerdo con la definición de Erich Fromm en: Erich Fromm: *Anatomía de la destructividad humana*. Madrid: Siglo XXI de España 1982.

ciones sadomasoquistas, y que como apunta Erich Fromm refiriéndose a los trabajos de Konrad Lorenz sobre el tema se definen como:

> [. . .] como ha aplicado también el nombre de «agresión» al vehemente anhelo de derramar sangre y la crueldad, la conclusión es que todas esas pasiones irracionales son también innatas, y dado que se entiende que causa las guerras el placer de matar, la conclusión ulterior es que las guerras se deben a una tendencia destructiva innata de la naturaleza humana. La palabra «agresión» sirve de cómodo puente para comunicar biológicamente la agresión adaptativa (que no es mala) con la destructividad humana, que ciertamente lo es.[381]

y ahora bien «En la mayoría de las sociedades humanas la creencia en la brujería no incumbe únicamente a unos pocos individuos o incluso a muchos, sino a todos»,[382] la cosmovisión de los personajes de Peña en *Los pájaros se va con la muerte* es la representación de esa agresividad destructiva (no innata) como la clasificada por Fromm, que expone a su vez el esquema de totalidad que nos explica Girard. Veamos en la siguiente un ejemplo de lo analizado:

> Encienden los tabacos y toman empinándose la botella. Fuman sonando los dedos. Invocan. Desesperan fumando e inician el baile parecido al Vudú; lo ejecutan torpemente: Se persignan. Por momentos, se acercan al pequeño santuario.
>
> MADRE: (Salta sobre la hija que cae en cuatro patas. Y se eleva posesiva sobre su espalda.) ¡A mi paraíso, mi niña! ¡Asciende la montaña! ¡Asciéndela bajo mis fuertes piernas, querida! ¡Eres mi danta escalando montañas! ¡Mi reino! ¡No lo olvides! ¡No lo olvides! ¡Adelante!
>
> HIJA: (Escupe el tabaco.) Sí, mi reina. Sí, mi Santísima. MADRE: ¡No te oigo!
>
> HIJA: ¡Sí, mi Santísima, sí mi reina!
>
> MADRE: ¡Más fuerte! ¡Tu voz se me escapa!
>
> HIJA: (Grita como un animal.) ¡Síiiiiiiiii!. . . (Echa a correr mientras la madre con el tabaco en la boca fuma ansiosa y eleva sobre su cabeza la botella de ron que sujeta entre sus manos.)
>
> MADRE: ¡Más rápido, tesoro! (La hija se desploma con un grito, exhausta y la madre rueda al suelo.) ¡¿Qué has hecho perro del demonio?! ¡¿Qué has hecho?!
>
> HIJA: (Varonil. Carrasposo.) Lo que has pedido, mujer. (Comienza a gruñir furiosamente.)
>
> MADRE: ¡Perro del infierno!
>
> HIJA: Umgrr.

381 Ibid., p. 15.
382 Ibid., p. 56.

MADRE: ¡Perro! ¿No me oyes?
La hija, en un alarido, salta encima de la madre. Las dos ruedan al suelo. La hija le rompe a tirones el vestido y la muerde.

HIJA: (Bruscamente normal.) ¡Mátalo! ¡No te dejes matar!

MADRE: ¡Ay!. . . ¡Lo haré, hija mía! ¡Lo haré, corazón mío! (Toma la botella y la parte.) . . . ¡Ven! ¡Ven a morder otra vez, Satanás! ¡Ven! ¡Ven a desnudar la carne! ¡Ven perro callejero!

La hija aúlla y nuevamente salta sobre la madre. Esta la recibe con el pico de la botella y se lo clava en el estómago.

HIJA: ¡Ahhhyy! De verdad. . . Mamá. . . (Se tambalea. Trata de dirigirse a la puerta.). . . Ábreme la puer. . . ta. . .

MADRE: ¡Esos ojos! ¡Deja de mirarme a través de ella!. . . ¡Devuélveme sus ojos, ladrón! ¡Dámelos!

La hija da traspiés y se desploma en el centro de la escena. La madre pega un grito de triunfo y salta sobre el cuerpo inerte, arrodillándose.

MADRE: ¡Dame sus ojos y deja de mirarme! (Le clava el pico de la botella. Hace que le saca los ojos. Levanta las manos llenas de sangre.) ¡Los tengo, hija mía! ¡Los tengo!. . . ¡Lo maté! ¡Lo maté, corazón santo! ¡Ja, ja, ja! (Tocan la puerta y se sobresalta.) . . . ¿Quién? ¿Quiénes?. . .

VOZ DE HOMBRE: El Negro. Ábreme la puerta. ¡Me persigue la policía! ¡Ábreme mujer! (Toques desesperados. Sirenas.)

MADRE: ¡Dios! (Contempla toda la habitación y el cadáver de la hija. Mira el baúl y corre salpicada de sangre hacia él.) . . . El sapo. (Lo abre.) . . . No veo. . . Luz, necesito luz. (Ve la vela del santuario, pero se decide por la que está en la mesa; vuelve sobre el baúl.) ¡Ah, el sapo! (Busca inclinada.) Lo encontré. . . No, no; se tragó el papel, lo comió. . . El nombre. ¡El nombre! (Va hacia la puerta.) ¡Olvidé el nombre!. . . (Ve el cadáver.) Te maté. . . Te maté. . . ¡Te maté, mi amor!. . . ¡Yo no tuve la culpa!. . . (Se saca la llave de los senos.) . . . Vete. . . (Se la mete en las manos a la hija.) . . . Toma. . . vete ahora. . . (Se lleva una mano a la cabeza, crispada.) ¡Ayyyyy! (Comienza a parpadear con los ojos cerrados, sin detenerse. Agarra la vela con las dos manos y las estira.) . . . Salen. . . salen. . . Me salen pájaros por los ojos . . . ¡Ven a ver cómo me salen pájaros por los ojos! (Se oye una fuerte brisa y abre la ventana derecha. Se oye el llanto de la niña.). . . ¡Hija mía, apúrate! (Se abre la ventana izquierda y entra música y la carcajada de una mujer que anuncia un producto.) . . . ¡Mija, se van, se va por las ventanas!. . . (Ahora se oyen disparos y gritos.) ¡Óyelos como revolotean!. . . ¡Se van con la muerte, hija mía!. . . (Toques a la puerta.) . . . Adiós. . . Adiós. . . Adiós. . .[383]

383 Edilio Peña: «Los pájaros se van con la muerte». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bib & co. editor 2015, pp. 2052–2054.



Figura 19: *Los pájaros se van con la muerte*, de Edilio Peña. Caracas, 1978. Foto © Miguel Gracia.

Básicamente, el desprendimiento de juegos de poder entre un personaje y su contrario deja entrever que la fuerza destructiva de los seres humanos puede plantearse más allá de los sistemas de relaciones sociales que la sociología tradicional, por ejemplo, la de Comte o la de Weber han clasificado con tanta precisión. Lo social o la estructura social es un mero cuerpo de representaciones conceptuales que la «realidad» cotidiana muchas veces evade o no asume, ya lo vimos con Santana. Así ¿Es posible (en concordancia con autores como Jean Baudrillard) pensar el fin de lo social?[384] ¿Es posible entender que vivamos un tiempo, al cual podemos llamar postmetafísico? La episteme ritual, religiosa, la episteme de la crueldad también nos plantea preguntas por lo humano, por lo social, por lo individual. Román Chalbaud, Edilio Peña, Mariela Romero, no solo establecieron un conjunto de cánones e imágenes que estaban presentes en el imaginario social, sino que describieron a través de esa cosmovisión sim-

384 Jean Baudrillard: «El fin de lo social». In: *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós 1998.

bólica la presentación de un mundo complejo y de una realidad que describía el ambiente que se construía en la sociedad venezolana de los setenta.

6.4 Epistemes de las utopías fracasadas: entre la utopía fracasada de *Fiésole* y *El día que me quieras*

La pieza *Fiésole* de José Ignacio Cabrujas parece ser un fiel compromiso con una estética beckettiana, de la que por cierto (con sabiduría «dramática») Cabrujas abandonó prontamente, aunque en cierto modo se le pueda considerar el Beckett del país. Pero esa estética no solo estuvo centrada en una idea de existencia per se, fue producto de un acontecimiento real que bien podría haberse pensado era reflejo de lo que por entonces sucedía en la Argentina de los 70, en el Chile de Pinochet, o en el Uruguay, en la Bolivia, en la Nicaragua, en el Perú, en el Paraguay, de las dictaduras, etc. Sin embargo, *Fiésole* era el reflejo de la Venezuela que vivía bajo la denominada «democracia representativa», de la democracia de la represión solapada, que era la Venezuela real de los setenta. Una democracia política violenta y agresiva.

El relato del propio Cabrujas sobre cómo surgió *Fiésole*, que de un modo o de otro sigue siendo una «isla» en el conjunto de sus obras, en la totalidad de su teatro, marca un borde, o mejor dicho, un doble borde. Por un lado, el de una visión de conjunto del que la dramaturgia y el teatro respondían con claridad; y por otro, porque justo en esa precisa década en el que la violencia proveniente de la calle e instalada en el teatro, se prefiguraba como un modo discursivo que aún era poco conocido en el teatro venezolano. Esa realidad pululaba por doquier, y en todas partes se asentaba en un texto motor de muchas otras teatralidades que estaban fijas allí, pero que se despreciaban por no constituirse aún como parte de una precariedad total que se avecinaría muchos años después. Aunque *Fiésole* respondía, eso sí, a unos cánones estructurales a partir de los cuáles el texto dramático empezó a funcionar como ciertos artificios creativos. Como se verá, en las propias palabras de Cabrujas se hallará el por qué y el cómo se escribió esta pieza, y desde lo cual nos dejan entrever este corolario. Cabrujas escribió al respecto:

> [. . .] mi primera obra, la que nadie más pudo escribir, la que marca mi encuentro total conmigo mismo. Surge de escribir, la que marca mi encuentro total conmigo mismo. Surge de una fobia a las formas teatrales establecidas, del descubrimiento de que el teatro en Hispanoamérica es algo que hay que inventar porque no se trata de un problema de folklore o de nacionalismo, sino de un problema de lenguaje teatral que nos comunique.[385]

385 Cabrujas: «Fiésole», p. 64.

Antes de continuar con el texto de Cabrujas debemos destacar en este párrafo dos o tres aspectos que son centrales para comprender cuál fue el teatro que se hizo en los setenta. Veremos que esos dos o tres aspectos muestran lo que significarán los siguientes. Le dan un matiz preponderante. El primero de ellos es el hecho de que Cabrujas reafirma un encuentro total consigo. Lo marca porque se reconoce en el momento de reinventar un lenguaje, de descubrirlo. De que el teatro es total, o en todo caso debe ser total.

> Dos grandes ocasiones me asedian antes de escribirla: que los personajes no tengan nombre determinados y expresar mi odio a las fuerzas represivas ante la posibilidad de que un hombre, sin saber por qué, pueda ser acosado y privado de su libertad. Esta última nace, sin duda, de la prisión que sufrimos Herman Lejter y yo durante once días durante los cuales, sin llegar a saber por qué estábamos presos, sufrimos interrogatorios interminables y registros en el apartamento de la revista que ambos editábamos. Después de agotar todos los posibles temas de conversación, cantar todas las arias de ópera conocidas, recitar cuanto poema recordábamos, surgió en nosotros el fastidio –no la rebeldía– con el país, ante la evidencia de que algo así pudiera ocurrir.[386]

La definición que nos da el dramaturgo no puede ser más elocuente. No solamente refleja el estado de ánimo y la percepción que aquella situación le dejó, sino también la necesidad de construir un teatro nuevo que fuera capaz de reflejar los contenidos de una América Latina que estaba en plena ebullición. Porque era una contradicción tremenda tener que ver, en el continente de los grandes intelectuales del siglo XX, de las Vanguardias, de los escritores, incluso de las revoluciones, en esa América mítica, en esa América de El Dorado, hechos como los que habían vivido Herman Lejter y el mismo José Ignacio Cabrujas. Más aún, si se trataba de Venezuela, el país de la Democracia Social, «respetuosa de los derechos humanos». Pero aún más que en otros países del continente en el que este tipo de acontecimientos se sucedían con más ahínco y de manera más cruenta a diario. No debemos olvidar que la Chile de Pablo Neruda, Gabriela Mistral y el mismo Salvador Allende, se había convertido en la Chile de Pinochet, que la Argentina de Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Julio Cortázar o Ernesto Sábato se había convertido en la Argentina de Videla, Agosti y Massera; que el Paraguay de Augusto Roa Bastos era el Paraguay de Stroessner, que la Nicaragua de Rubén Darío se había convertido en la Nicaragua de los Somoza; que la Guatemala de Miguel Ángel Asturias había sido la que en un periodo que abarca desde 1950 hasta 1970 llegaría a tener diez presidentes y la mayoría de ellos había llegado al poder por la vía de los golpes de facto. Cabrujas no puede ser menos visionario con el relato que continúa, y a

386 Ibid.

partir del cual la obra *Fiésole* adquiere unas dimensiones desconocidas y de las que no se ha hablado. Cabrujas escribe:

> Comenzamos a pensar en ahorrar dinero, cuando saliéramos, y marcharnos a Europa, quizá A *Fiésole*, la colina del Renacimiento. Y a sentir que, si seguíamos allí, llegarían a agotársenos los temas, los gustos, los placeres y los conocimientos, reduciéndose a palabras: hacer espaguetis con palabras, hacer el amor con palabras, inventar mujeres con palabras. Ir al baño era para nosotros un largo viaje de. . . veinte metros, y descubrir que la cárcel no era solo la celda y el pasillo sino todo para dos hombres inofensivos como nosotros nos hacía sentir los presidiarios más estúpidos.[387]

Es de ese acontecimiento tenaz que nace *Fiésole* y que no solo nos la emparenta con el hecho filosófico existencial, sino también con el político. Pero *Fiésole* es el marco operador de obras como *La identificación* de Gilberto Agüero, *Resistencia* de Edilio Peña o *Movilización general* de Manuel Trujillo, entre muchas otras de las que aquí se podrían nombrar.

También de esta pieza destaca el trabajo de Margarita Troyano en el libro *Nueva crítica de teatro venezolano*[388] una selección hecha por Isaac Chocrón. Troyano apunta varios aspectos esenciales, aunque se limita con una de las frases del propio Cabrujas. Sin embargo, decanta la sujeción de una época en el que la violencia era expresa y directa, pero que se restringía de «salir a la luz» debido a la abundancia o sobreabundancia de todo lo exterior, y a lo superfluo y banal que se había vuelto la vida cotidiana en la formación de esa cultura del petróleo que se había consolidado. Los intelectuales y las universidades, el cine y el teatro, la literatura lo prefiguraban. *Fiésole* es un fiel reflejo de ello y permite a Troyano explicar que la obra «abarca un tema existencial que no es frecuente en la dramaturgia de Cabrujas»[389] para que un poco más adelante agregue:

> No se puede leer *Fiésole* sin remitirse casi inmediatamente a *Esperando a Godot*, de Beckett [. . .] Al igual que *Esperando a Godot*, *Fiésole* presenta una situación exasperante, la espera de algo que nunca llega, en este caso saber por qué Uno y Otro están en la cárcel.[390]

Efectivamente el texto no es cabrujiano en todo el sentido de la palabra, o por lo menos no responde a su tradición de escritura. Pero claro está, que sí nos conduce hasta una nueva teatralidad, enmarcada en la descripción de un mo-

387 Ibid., pp. 64–65.
388 Isaac Chocrón: *Nueva crítica de teatro venezolano*. Caracas: Fundarte 1981.
389 Margarita Troyano: «*Fiésole* y *Profundo* en el teatro de J. I. Cabrujas». In: Isaac Chocrón (ed.): *Nueva crítica de teatro venezolano*. Caracas: FUNDARTE 1981, p. 60.
390 Ibid., p. 61.

delo que se colocaba pionera en el contexto de lo que en adelante iba a ser la gran dramaturgia de los setenta o la Década de Oro del teatro venezolano. Más adelante Troyano reafirma la posición que toma con respecto a *Fiésole* y la característica de su dramaturgia, que como hemos dicho es una particularidad muy especial en toda la obra dramática de José Ignacio Cabrujas. Troyano confirma nuestra tesis de la influencia, a lo que nosotros agregamos la visibilidad de un muy «delicado» y sutil teatro político (si es que eso es posible en Cabrujas). Este último aspecto no se desprende directamente de las palabras de Troyano, sino de las propias de Cabrujas en su relato de cómo construyó la obra y a partir de qué motivo. Las situaciones evidentemente no son políticas, sino reflexivas, psicologías de su interioridad. No obstante, volviendo al tema de la influencia debemos recordar que la crítico afirma:

> En *Fiésole* se toca un problema verdaderamente existencial, el de la eterna espera por ese algo que nunca llega y que es, en definitiva, la justicia humana, o al menos, el derecho a saber qué hacen los demás con la vida de uno mismo.[391]

Aunque el argumento no deja en cierto modo de tener validez, no es esto exactamente lo que percibimos. Desde nuestra lectura la idea apunta a descubrir el modo «simple» de la vida. Y el por qué un grupo de personas, o a veces una sociedad en su conjunto se da a la tarea de destruir a sus propios congéneres. Una guerra fratricida, del hombre contra el hombre. Si lo vemos desde ese punto de vista podemos detectar que en los dos personajes de la obra Uno y Otro, Cabrujas es Uno, y Otro es Lejter. Sin embargo, Cabrujas, aunque siempre fue Uno también podría haber sido Otro. No es la representación de una voz individual, sino de muchas voces, las voces de todos. Su autor quiso bordear una propuesta estética que no estaba en sus manos y por ello su fracaso. Pero ese fracaso se asentó en una dirección que mostraba la apertura a lo que iba ser la década de los setenta, esa comparativa reflexividad. Pero la obra no es una representación de la represión sufrida, y tal como afirma Cabrujas, no está escrita desde el lugar porque el teatro debe buscar un «puente», «algo que nos comunique».

La obra no es política, no lo es de manera ex profesa, aunque la anécdota real, revitaliza la imaginación de que pueda serlo. La obra no es sobre una experiencia política, ni sobre una estadía en la cárcel, es sobre la incomunicación con el otro, e incluso con la otredad. Es sobre la imposibilidad que existe cuando el espacio de vida se comprime a algo tan reducido como una «celda que no tiene justificación»,[392] y que no tenía en sus vidas por una detención injustificada. Sin embargo, muchas interpretaciones quieren dar por alto ese significado y colocarla

391 Ibid., p. 62.
392 Cabrujas: «Fiésole», pp. 64–65.

en lado político. *Fiésole* es antes bien el sello de un modelo teatralidad, de una teatralidad que se avecinaba. La imagen es preclara. Dos personajes que se debaten en un sí, uno para el otro, y sustantivamente una voz en off que solo aparece una vez. Lo que ponía en cuestión Cabrujas era la necesidad de crear un sistema discursivo que atentara sobre el hecho mismo de la irrealidad de los discursos personales y de las relaciones sociales, las relaciones humanas. Sobrevenida desde la idea de que no era el sistema mismo lo que criticaba, sino la entraña de su discurso, Cabrujas creó un texto demasiado abstracto que ahondaba en formas expresivas similares a la de Beckett, aunque careciendo de la simplicidad con la que el dramaturgo irlandés escribía sus textos. Ese nivel de abstracción tan elevado al que Cabrujas quiso llegar le impidió al texto emerger desde esa significación que estuvo reservada en el autor. Que no se lea esto como un aspecto negativo, simplemente se trata de encontrar la correspondencia exacta entre ellos.



Figura 20: Una escena de *Fiésole*, de José Ignacio Cabrujas. Dir. José Ignacio Cabrujas. El Nuevo Grupo/Sala Juana Sujo, Caracas 1967. Actúan José Antonio Gutiérrez (izq.) y José Ignacio Cabrujas (der.). Foto © Miguel Gracia.

No obstante, la claridad de posturas que el mismo autor refleja en sus obras posteriores no parece estar presente en *Fiésole*. De hecho, no lo es. No está presente una claridad porque la situación no fue clara ni para él, ni para Lejter. Pero *Fiésole* no se resuelve dramáticamente y Cabrujas supo que ese camino teatral no tenía en él mismo, cabida. ¿Qué quiso intentar Cabrujas? la escritura fundada en una influencia muy poderosa ¿Beckett? Probablemente no. Eso queda reservado para el propio autor. Pero no hay otro texto en toda su dramaturgia parecido a este

mismo. Es tan inconexo en su interior, aunque aparente una unidad en su exterior, que la mayor parte de la crítica siempre lo explica con una dominante casi de «malentendido». Leonardo Azparren Giménez lo afirma: «En *Fiésole* la desnudez teatral y verbal es, en muchos sentidos, la experimentación de la nueva manera de aproximarse a la vida y al escenario. Es una obra sin mensaje y sin toma de posición. Es un adiós al pasado».[393] El montaje de *Fiésole* no tuvo por supuesto la resonancia de otras puestas en escena como las de Cabrujas. Montajes a partir de los cuales se fundaría un grotesco[394] venezolano que podríamos definir como «neogrotesco». Esa forma tendría su máximo exponente en el Pío Miranda de *El día que me quieras*. Es probable que Pío Miranda, en este sentido haya sido la antítesis reveladora de su Uno, Otro, de *Fiésole* o de su experimento beckettiano; o quizá no haya en todo el teatro venezolano un personaje más beckettiano, más shakesperiano que el propio Pío Miranda.

La máscara cabrujiana es la máscara pirandelliana, es una fuerza y una agresividad que se nutre de la ironía, del recurso de lo farsesco y lo marginal del fracaso. El fracaso como una periodicidad de decadencia. A juzgar por los críticos, la obra de Cabrujas se nutrió de un humor que le «hacía falta» al teatro venezolano. Pero más que humor, lo que Cabrujas puso en práctica fue como la risa sardónica, agresiva terminan disolviendo al héroe en el espacio de su propio fracaso, o su propia marginalidad.

Una escena memorable en este sentido la tiene el propio Pío Miranda de *El día que me quieras* cuando al saberse derrotado para esa imagen incólume del éxito, ese extranjero imaginario que llega a la casa de los Ancízar, Carlos Gardel, expone el sentido de la desventura del fracaso que atenta violentamente contra Pío Miranda, en un juego que empieza casi como una retahíla de dogmas y consignas. Ya en el momento final en el que Pío Miranda se ve totalmente de-

393 Leonardo Azparren Giménez: *José Ignacio Cabrujas y su teatro*. Caracas: bib & co. editor 2012, p. 115.

394 En la dramaturgia venezolana o en la historia de su teatro no se puede hablar directamente de un grotesco como en el caso argentino. Pero los rasgos que identifican al teatro de Cabrujas es en cierta medida un acercamiento profundo a esta noción dramático-teatral. Con respecto al tema del grotesco en Argentina, Ángela Blanco Amores de Pagella afirma que: «La esencia del grotesco está, dice Tilgher, en la representación de la contradicción advertida, experimentada y, en fin, superada de la máscara y el rostro, de la idea exterior, social y de los sentimientos íntimos individuales, del yo superficial y del yo profundo, de la espontaneidad y de las ficciones sociales. La máscara trata de adherirse y deformar la personalidad y se produce una lucha entre una y otra, hasta que la primera termina por ser destruida». Ángela Blanco Amores de Pagella: «El ‹grotesco› en la Argentina». In: *Universidad*, 09 (Julio – Setiembre 1961), p. 162.

rrotado y fracasado llega esa ruptura que responde de una forma agresiva contra sí mismo. La escena comienza con un «juego»:[395]

> Gardel: ¿Un juego?
>
> Plácido: Un juego. . . A ver. . . ¿Qué notamos al examinar la sociedad actual?. . . Pío, pregunta. . . ¿Qué notamos. . .?
>
> Pío: (Inquieto) No. . .
>
> María Luisa: Anda Pío. . . pregunta. . . Tú primero y nosotros después. ¿Qué notamos al examinar. . .
>
> Pío: (Abrumado) . . .la sociedad actual?
>
> Plácido: Respuesta. . .
>
> María Luisa y Plácido: . . .una profunda desigualdad entre los hombres. . .
>
> Gardel: ¡Extraordinario!
>
> Lepera: (Aplaude) ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo. . .!
>
> Pío: (Suicida) ¿Cómo se manifiesta esta desigualdad. . .?
>
> María Luisa y Plácido: Por la existencia de dos tipos de hombres. . . el proletario y el burgués. . .
>
> Gardel: (Aplaude) ¡Grande! ¡Enorme!
>
> Lepera: ¡Así se habla!
>
> Pío: ¿Quién es el proletario?
>
> María Luisa y Plácido: El pobre. El que no posee nada.
>
> Gardel: (Entusiasmado) ¡Bien dicho!
>
> Lepera: (Grita) ¿Y qué más?
>
> Pío: ¿Quién es el burgués?
>
> Lepera: ¡Ajá!
>
> María Luisa y Plácido: (Después de una breve pausa) El rico, el que lo posee todo. . .
>
> Gardel: ¡Increíble!

395 José Ignacio Cabrujas encontró en un pasquín un cuestionario que todo sujeto revolucionario debía saberse de memoria y responder en dado caso de que se le preguntara. De ese cuestionario nació la pieza *El día que me quieras*. Esta afirmación surge del propio Cabrujas en una entrevista de televisión que no tiene registro.

Lepera: ¡Perfecto!

Pío: ¿Qué es el proletariado?

María Luisa y Plácido: El conjunto de todos los proletarios. . .

Pío: ¿Qué es la burguesía?

María Luisa y Plácido: El conjunto de todos los burgueses. . .

Pío: ¿Está la sociedad actual bien constituida?

Lepera: ¿Ajá? ¿Ajá? ¿Ajá?

María Luisa y Plácido: No. Porque existen dos clases sociales: el proletariado y la burguesía. . .

Gardel: ¡Luminoso! ¡Exacto! ¡Cronométrico!

Lepera: ¿Ajá? ¿Ajá? ¿Ajá?

Pío: ¿Están en armonía el proletariado y la burguesía?

Matilde, Lepera: ¿Ajá? ¿Ajá? ¿Ajá?

María Luisa y Plácido: (Gran final) No. La burguesía combate el proletariado. Y el proletariado combate la burguesía. Están en una continua lucha. La lucha. . . de. . . ¡clases. . .! (Todos aplauden, con la excepción de Elvira y Pío Miranda)

Pío: Está bien, señores. . . se acabó. . . vayan a vislumbrar a sus madres. . . ¡se acabó! Tengo diez años aquí. . . con el almuerzo al mediodía. . . Todo esto empieza. . . porque. . . digamos . . . veo un perro, así, con los huesos marcados. . . un costillar de perro. . . y me digo: coño . . . el perro con los huesos. . . como si la respuesta fuera mía. . . Excúsenme. . . no es verdad . . . no es mía. . . No es mi culpa. . . no me cabe el país. . . No tengo por qué responder. . . (Desesperado) Soy un príncipe. . . un boyardo sangrante. . . Excúsenme. . . no sé. . . maldito sea. . . no sé. . . no fui yo. . . me lavo las manos.. . . (A María Luisa) No hay nada en Ucrania. No sé dónde queda Ucrania. No hay Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. No hay Kamenev ni Zinoviev. . . no sé pronunciarlos. No hay Trotsky. . . ¡No hay Alliluyeva! ¡No hay Stalin! ¡No hay ventanal de la zarina, ni Bujarín doliente! ¡No hay Lenin! ¡No hay nada. . .!

María Luisa: (Grita) ¡Pío!

Pío: Pregúntale a Elvira. Ella sabe. Ella es la única que sabe. . . Yo debo explicarle a un perro el porqué de su costillar. . . Yo. . . estoy mal. . . yo. . . me voy. . . y nunca más volveré a esta casa. . . No me esperes. . . ¡No hay nada! ¡No pasa nada! Mentí. . . ¡esa es la palabra esperada, la palabra profética! ¡Mentí! ¡No hay Romain Rolland! ¡Nunca le escribí a Romain Rolland. . .! ¡Me importa un coño Romain Rolland, y la paz y la amistad de los pueblos. . . ¡Se terminó! ¡No hay regreso! ¡se terminó. . .! Gracias por el almuerzo. . . el perro me espera. . . y debo explicar por qué va a amanecer mañana. . . Adiós. Perdón. Adiós.[396]

396 José Ignacio Cabrujas: *El día que me quieras*. Caracas: Fundarte 1979, pp. 70–73.

Cabrujas retrata así un aparente extremo opuesto que se cifra en el engaño o en el aparente logro sostenido sobre la base de uno que no existe, y que Pío Miranda pretende demostrar tener, demostrar ser, por saberse enfrentado a un modelo en un teatro, donde tal como hemos dicho la palabra adquiere una dimensión de agresividad, en este caso contra el personaje mismo.

6.5 Los animales feroces en el teatro venezolano

Durante los setenta el desarrollo de un teatro que explotó todos las formas y modelos posibles para crear una nueva teatralidad hizo que Venezuela se convirtiera en uno de los puntos de recepción de la cultura más importantes del continente. Venezuela no fue solamente el país que permitió, al resto de latinoamericanos exiliados, refugiarse para salvarse de la persecución política. La realidad social y cultural que el país vivía no era cónsona con el desarrollo de esa estética teatral. Sin embargo, ese nuevo teatro y fundamentalmente su tratamiento despertaron un espacio de creación que otros creadores y críticos se permitieron fundar, y es más tuvieron las fuentes y las posibilidades para hacerlo. Todo ello fue producto de una serie de circunstancias que se vincularon entre sí, lo que produjo una transformación estética total. Fue la década del teatro total.

Un esquema de los «animales feroces» nos mostrará de manera específica quiénes conformaron esta lista y qué obras de ese grupo formaron parte de ello. Además, hemos clasificado en cinco grandes vertientes la especificidad de sus textos. La clasificación deriva del sistema de las epistemes teatrales. Sin embargo, en el grupo de textos enmarcados en la década del setenta hay varios subsistemas. Tal como se ha dicho, nosotros hemos clasificado cinco, pero eventualmente se podrían asignar otros a ellos, o también agregar nuevos subsistemas. La clasificación que hemos hecho es la siguiente:

1. Violencia ritual y violencia religiosa.
2. Violencia psíquica, autoagresión, sadomasoquismo.
3. Violencia social.
4. Violencia política.
5. Violencia sardónica, corrosiva.[397]

Ya hemos visto que dentro de estos cincos grupos cada autor tendría su especificidad. De tal manera que una obra y su respectivo autor pueden estar en el

397 Para una relación detallada de la distribución de los subsistemas véase la tabla 10 págs 274–281.

primer grupo y además derivan, dependiendo del texto en cuestión, con características particulares. Dependerá siempre del caso a que haga referencia.

Como hemos explicado al principio de este libro las estructuras son fractales. Así que tienen las mismas formas y características. La lista, aunque somera siempre se puede leer de diferentes modos. Primero los autores y obras que pertenecen a esta década en especial, y en segundo lugar hay obras y autores que, aunque no estén expresamente enmarcados en ella, representan claramente esta tradición. Citaremos aquí las obras que estrictamente cumplen el requisito de la clasificación antes listada.

Para que nos hagamos un panorama claro véase la tabla 9 y 10. Como se apreciará se evalúan. Evaluamos en este caso a los diferentes tipos de violencia que utilizaron en sus obras. Además, clasificamos el grado de uso en una escala de 1 a 3 donde 3 es siempre; 2 es a veces; 1 es raras veces; y 0 se deja vacío, lo que significa que no hallamos presencia de esta forma en sus obras. El último grado, el cero, no implica que en alguna ocasión posterior o en algún elemento en particular se puedan hallar signos de otros tipos de violencia y o agresividad. Por otra parte, esta es una tabla de orientación para visualizar de qué manera los dramaturgos implementaron estos elementos en sus dramaturgias. En la siguiente tabla se expone un cuadro detallado de las obras.

Tabla 9: Dramaturgia – violencia y agresividad. Dramaturgos que se plantearon el tema de la violencia y la agresividad en sus diferentes formas. Autores que proceden de los 50–60 y autores contextualizados en los 70.

Autores	**Violencia y agresividad social**	**Violencia y agresividad política**	**Violencia psíquica, autoagresión, sadomasoquismo, violencia psicológica**	**Violencia ritual y religiosa**	**Violencia Sexual humor sardónica, corrosiva**
Román Chalbaud	3			3	
Isaac Chocrón		1	2		
Elisa Lerner	2	1	3		1
José Ignacio Cabrujas	1		2		
Elizabeth Schön			3		

Tabla 9 (continuación)

Autores	Violencia y agresividad social	Violencia y agresividad política	Violencia psíquica, autoagresión, sadomasoquismo, violencia psicológica	Violencia ritual y religiosa	Violencia Sexual humor sardónica, corrosiva
Rodolfo Santana	3	3	1		
Gilberto Agüero	3	3	2		
Gilberto Pinto	3	3			
Edilio Peña		1	2	3	3
Manuel Trujillo	3	1			
Paul Williams	2	1	3	3	3
Levy Rossell	3		1		
Alfredo Fuenmayor	3	2	3	1	1
Ibrahim Guerra	2		3		3
Ramón Lameda	3	3	3	3	3
Miguel Torrence	3	3	1		
José Gabriel Núñez	3	1	2		3
Julio Jáuregui	3	2			
Mariela Romero	3		3		3
Ibsen Martínez	3	3			

Tabla 10: Descripción de los subsistemas.

AUTOR	OBRA	Nº de PERSONAJES	SUBSISTEMA	PERSONAJES	NOTAS
Elizabeth Schön	*Melisa y el yo*	2	Elizabeth Schön no se adecua a ninguno de los subsistemas que hemos descrito. Sin embargo, el tema de sus obras puede significar en muchos casos un preámbulo desde la perspectiva tanto de la estructura dramática, como de lo que plantean cada uno de sus textos	Melisa,	En todas estas obras de Elizabeth Schön se pone de manifiesto el problema de la incomunicación humana. Sin llegar a compartir elementos propios de la teatralidad de los setenta. Las relaciones personales y sus derivados psicológicos forman parte al menos de una impronta que se impondrá como parte de esas influencias de un teatro beckettiano, o incluso sartreano. Schön existencialista, vitalista abre una compuerta en la que el texto poético se descubre en el marco de una identidad tendiente al marco del fracaso. Una dramaturgia en la que los jóvenes son sus protagonistas, o cuando menos sujetos en la mediada edad con esperanzas de vida muchas veces frustradas. En relación con ese tema afirma Carmen Mannarino: «[. . .] ellas [sus obras] se contaminan del tratamiento poético y del espíritu universalizante del tema nacional o del general, común a la dramaturgia poética –de la que es representante Elizabeth Schön–, existencial y de ideas que inducen a advertir influencias de O´Neill y de Freud, en el peso instintivo de algunos conflictos, y del existencialismo de
	Al unísono	2		Hombre, Mujer	
	Lo importante es que nos miramos	2		Hombre, Mujer	

					Sartre en el pesimismo con que es tratada la existencia humana [. . .]» (Barrios, Alba Lía, Carmen Mannarino, y Enrique Izaguirre. Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos. Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO, 1997, 1997., p. 181)
	James me miró	2		Hombre, Mujer	1972. La última pieza que escribió la autora. Después se dedicó exclusivamente a la poesía. En esta pieza también se describen los elementos propios de una dramaturgia que se plantea las relaciones personales como elementos fundamentales para la comunicación, tema que parece atravesar toda la dramaturgia de la autora.
César Rengifo	*Los canarios*	3	5	La tía Marcela, Suan, Él	El teatro de César Rengifo aunque se ajusta a la teatralidad de la Primera Modernidad, está enmarcada en fundamentalmente en los subsistemas de la violencia política y social. Planteado de manera un poco distinta en *La esquina del miedo*. *Los canarios* es una pieza un poco «ajena» (en cierto modo) a toda su producción dramática.
	La esquina del miedo			Muchacho I, Muchacho II, El jefe civil, Mujer I, II y III, Cura, Médico, Desconocidos	
Román Chalbaud	*Los ángeles terribles*	4	1,2 y 3	Ángel, Gabriel, Zacarías,	El teatro de Román Chalbaud está profundamente dominado por la primera del subsistía, la violencia ritual y la violencia religioso. Pero sus obras también exploran lo social y una violencia corrosiva que se ejecuta a través del «aniquilación del otro» por vía de la destrucción psicológica. Elementos que se repiten en Edilio Peña, Isaac Chocrón, Mariela Romero, Rodolfo Santana, Paul Williams, etc.

(continuación)

Tabla 10 (continuación)

AUTOR	OBRA	Nº de PERSONAJES	SUBSISTEMA	PERSONAJES	NOTAS
Gilberto Pinto	*El confidente*	2	3		En toda la dramaturgia de Pinto. La lucha del hombre contra el sistema, contra la alienación, y la referencia política que está constantemente presente. La relación con lo histórico para expresar la violencia política. Se observa la misma forma en César Rengifo y Rodolfo Santana. Como se desprende del conjunto (a la vez) Edilio Peña y Manuel Trujillo tuvieron acercamientos temáticos y formas de tratamiento de las piezas, en consecuencia: violencia política, violencia social.
	El hombre de la rata	1	2 y 3	El hombre	
	La buhardilla		2 y 3		
Isaac Chocrón	*La máxima felicidad*	3	2 y 5		El teatro de Isaac Chocrón se ajusta de diversas maneras
	O.K	3	2 y 5		
	La revolución	2	3,4 y 5	Eloy, Gabriel	

Levy Rossell	*Caracas. . . ¡Urgente!*	4	3 y 5		No solamente en estas obras, sino en casi toda su producción dramática hay en la dramaturgia de Levy-Rossell una exploración de contenido social y de contenido individual. *Caracas, ¡urgente!* Se aproxima a descubrir la vida de los jóvenes y de sus anhelos en medio de un contexto como el de Caracas lleno de construcciones problemáticas. *Lo mío me lo dejan en la olla* redefine lo esencial para el venezolano abordándolo desde el campo de la historia. Rossell utiliza los elementos a los que dedicó todo su trabajo: El teatro musical.
	Lo mío me lo dejan en la olla	1	3 y 4		
Manuel Trujillo	*Movilización general*		4	Soldado I, II, III, General	Es una pieza previa a la década de los setenta, pero que prepara el desarrollo de lo que se gestará más adelante. Es en el conjunto de todo este teatro el tema de la violencia política y social.
José Gabriel Núñez	*Madame Pompinette*	1	2 y 5	Armando	

(continuación)

Tabla 10 (continuación)

AUTOR	OBRA	Nº de PERSONAJES	SUBSISTEMA	PERSONAJES	NOTAS
Rodolfo Santana	*La empresa perdona un momento de locura*	2	2 y 3	Psicóloga, Orlando el obrero	
	Los criminales	4	1,2 y 3		
	Nuestro padre drácula		3 y 4		
	La farra		1,3 y 4		
Mariela Romero	*El juego*	2	2	Ana I, Ana II	Aunque fue escrita en 1980 la estructura dramática corresponde con el canon de los setenta.
	El inevitable destino de Rosa de la noche	3	2		

Elisa Lerner	*Vida con mamá*	2	2	Madre, Hija	Estas piezas y casi todas las de Elisa Lerner, responden exactamente a los subsistemas que tienen su cierre en los setenta. *Vida con mamá* es la expresión más puntual de ellas.
	La bella de inteligencia	1	3 y 4	La bella	
	La mujer del periódico de la tarde	1	3 y 4	Mujer	
	El país odontológico	2	3 y 4	Mujer Muchacha	
Paul WIlliams	*A toda velocidad*		2 y 5		Escrita en 1967 y publicada en la Universidad del Zulia, *A toda velocidad* presenta elementos de la dramaturgia que se escribirá en los setenta
	Coloquio de hipócritas	2	2 y 5	Flop, Track	*Coloquio de hipócritas* fue escrita en1968 entra en el subsistema, pero como introducción a un modelo. Del mismo
	Las tijeras	2	2 y 3	El hombre, La mujer	modo que la pieza anterior, *Las tijeras* fue escrita en 1969 un año antes de que empezara la década del setenta. Sin embargo, todas estas piezas entre dentro de subsistema

(continuación)

Tabla 10 (continuación)

AUTOR	OBRA	Nº de PERSONAJES	SUBSISTEMA	PERSONAJES	NOTAS
Gilberto Agüero	*La identificación*	2	3 y 4	Agente, El hombre	*La identificación* es una pieza de trama político-policial. También muestra la realidad social de los setenta en Venezuela. Como casi una gran mayoría de los textos de Gilberto Agüero. La obra *Amelia de segunda mano no entra expresamente dentro del subsistema. No obstante, el autor trata temas que se acercan a la poética dramática de los setenta. Tales como las relaciones de poder entre las personas y la construcción cultural del hombre y la mujer.*
	El gallinero	4	4	Uno, Dos, Tres, Cuatro	
	Uña y carne	4	4	Empleado, Viejo, Hombre Pobre, Patrón	
	Jugar con arena	2	3	Ella, Él	
	La pequeña Lulú				
	Historia de cómo el señor Otelo asesinó a su esposa Desdémona				
	Amelia de segunda mano				

Edilio Peña	*Los pájaros se van con la muerte*	2	1 y 4	Madre, Hija	Todas las piezas de Edilio Peña asumen la misma función dentro del subsistema. Se plantean las relaciones poder. La represión y la violencia psicológica. Las relaciones de dependencia y alienación entre ellos. Su estructura dramática es idéntica a la de una inmensa mayoría de dramaturgos del setenta.
	El círculo	2	2 y 4	Hombre, Mujer	
	Resistencia	4	4	Hombre extranjero, Hombre Indio, Hombre Torturado, Hombre Encapuchado	
	Los olvidados	3	2, 3 y 5	Viejo, Vieja, Cachito	
	El chingo	2		Roberto Andrade, Ricardo Salvatierra	

Recuérdese la clasificación de los subsistemas: 1. Violencia ritual y violencia religiosa; 2. Violencia psíquica, autoagresión, sadomasoquismo; 3. Violencia social; 4. Violencia política; 5. Violencia sardónica, corrosiva. (Ver referencia en la página 271)

6.6 Subsistema de referencias: los fractales

El subsistema de referencias se sostiene sobre los entrecruzamientos que hubo con respecto a las formas teatrales. En este sentido, tal como se ha explicado en la primera parte de este trabajo se produjo un reflejo por fractales. Es como si una obra se proyectara sucesivamente en las otras. Por lo tanto, podremos observar que la inclinación fue crear un tipo de teatro de formato breve. La presencia de obras de dos personajes o tres, a lo sumo cuatro dominaron el espectro de los textos. Además, la estructura dramática utilizó los mismos tipos de textos y el mismo sistema de relaciones, como los explicados a través de las influencias. Las obras contenían entre uno y cuatro personajes, en ocasiones un poco más y las similitudes iban en temáticas, textos, estructuras, ideas, era un calco fiel una de otra. Incluso podemos ver lo que Joyce Durbin menciona a propósito de lo que ya acotaba Rubén Monasterios en su libro *Un enfoque crítico del teatro venezolano*.

> Después de crear en 1967 el Grupo Ensayo 17, José Gabriel Núñez (1937) se encargó de montar tres de sus obras más conocidas: *Los peces del acuario* (1967) en la que los personajes-peces detrás del cristal de su pecera imitan a los personajes exteriores; *Los semidioses* (1967), basada en textos de Arthur Miller, Henri Barbusse y Alejandro Jodorowski, que presenta el concepto de la vida como una gran caída; y *Bang Bang* (1968), obra lúdica, que es casi una copia de *Fiésole* de José Ignacio Cabrujas.[398] (Monasterios, Un enfoque 111–113)

Para que se pueda observar con más detalle veamos el ejemplo con un texto de cada autor:

Mariela Romero, *El juego*. Dos personajes Ana I y Ana II. Relaciones de poder y sadomasoquismo, presentación de relaciones de dependencia psicológica entre ambos personajes.

Edilio Peña, *El círculo*, *Resistencia*, *Los olvidados*, *Los pájaros se van con la muerte* tienen correspondencias idénticas con el resto de los autores. Compárese con Paul Williams, o Mariela Romero, etc. Siempre se hallarán dos personajes en lo que las relaciones de dependencia serán una constante. Se agrega la agresión por vía del ritual, como en el caso de *Los pájaros se van con la muerte*.

---

398 Lee Durbin: *La dramaturgia de Isaac Chocrón*. [Doctor of Philosophy]. Texas: Texas Tech University 1988, pp. 31–32; Monasterios: «*Un enfoque crítico del teatro venezolano*».

Paul Williams. *Coloquio de hipócritas*. Dos personajes Flop y Track. De la misma forma que Romero, relaciones de poder, dependencia psicológica, similitud de conflictos, relaciones sadomasoquistas.

Rodolfo Santana. *El animador*, *La empresa perdona un momento de locura*, ambos textos dos personajes. Carlos y Marcelo para la primera; Orlando y Psicóloga, para la segunda pieza. En ambas se plantean las relaciones de poder. Poder social, control social, relaciones de dependencia, etc.

Gilberto Pinto. *El confidente*, *El hombre de la rata*. En la primera solamente dos personajes (una pareja) Hombre (José Antonio) y Mujer (Carmen). Se plantea las relaciones de poder, la traición política. La segunda obra se trata de un monólogo. Un hombre alienado, acosado, quizá un esquizofrénico que sufre la «locura» debido a la alienación. El tema político también se revela en esta obra.

Elisa Lerner. *Vida con mamá*. Dos personajes, Madre e Hija, desarrollan una lucha encarnizada en la que se manifiestan relaciones de poder entre ambas, relaciones de dependencia psicológica y estructuras correspondientes al subsistema número dos.

Joyce Durbin ha mencionado aspectos similares en esta interrelación que hubo entre los autores. En su estudio sobre Isaac Chocrón, Durbin lo describe con mucha precisión. Es coincidente además que estos textos no solo se estructuran de la misma forma, sino que conllevan los mismos personajes y las mismas cosmovisiones. Debemos mencionar también lo que en las Ediciones El Nuevo Grupo se destaca de los ganadores del segundo Concurso de Obras Inéditas hecho que impulsó una dramaturgia nacional y que tuvo como resultado los setenta. En la presentación al segundo concurso se escribe lo siguiente: «El Nuevo Grupo fue establecido por un grupo de gente que ansiaba ver (teatro de texto)[399] en forma programa y continua».[400]

Debemos hacer notar que la acepción, «teatro de texto» tiene una significación preponderante por cuanto alega a una tradición de concebir el teatro y el texto que estuvo presente antes de los setenta, durante y un poco después. Más adelante el texto de presentación mostrando la labor que el Nuevo Grupo dio al teatro nacional agrega:

399 El subrayado es nuestro.
400 El Nuevo Grupo (ed.): *Teatro 2: Coloquio de hipócritas (Paul Williams), Amelia de Segunda Mano (Gilberto Agüero), J.C. Mártir (Larry Herrera Mena)*. Editado por François Moanack V. Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo, 1978.

> Baste mencionar que, en sus once años de actividad, de las 103 obras presentadas 44 han sido autores nacionales; es decir casi la mitad de todas las producciones. Aún más, para asegurar este constante flujo de nuevos talentos, El Nuevo Grupo desde hace cuatro años convoca a un «Concurso Anual de Obras Inéditas» que ya se ha convertido en uno de los medios más eficaces para que se den a conocer jóvenes dramaturgos. Dentro de esta colección tenemos la intención de publicar en un futuro próximo, un volumen que incluirá las obras ganadoras de estos primero cuatro concursos.[401]

Es de suma importancia lo que El Nuevo Grupo pueden imaginar o visualizar sobre la base de sus propios objetivos. El objetivo que se trazaron fundó el desarrollo teatral de un país o al menos una buena parte de ellos. Las ideas son claras y se prescriben en la presentación del texto. Agregan:

> Para este segundo volumen hemos escogido tres obras de dramaturgo que casi se iniciaron con sus respectivos estrenos y que han continuado su labor con especial distinción. Paul Williams estrenó este año La Escopeta y además de ser dramaturgo cumple una actividad teatral docente. Coloquio de hipócritas que había ganado el segundo premio en el VI Concurso de Ensayo, Cuento, Poesía y Teatro (Sección Teatro), convocado por la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia en 1967, la estrenamos en 1968 dentro de un espectáculo llamado «Vanguardia Venezolana» que dirigió Alberto Barrera.[402]

De la cita que se asienta en la publicación de las obras ganadoras de El Nuevo Grupo se pueden destacar algunos aspectos de importancia. Chocrón, Cabrujas y Chalbaud apuntaban directamente a una nueva teatralidad y con ello avizoraban una vanguardia. De hecho, la enunciación de «Vanguardia Venezolana» es clara. Fijémonos que citan un grupo de autores y obras que acompañarán toda la dramaturgia de los setenta y que representan nuestros «animales feroces». Así por ejemplo agregan que a Santana se lo puede considerar o, mejor dicho, se lo considera «como uno de los más prominentes dramaturgos de su generación».[403] Además, se refieren a Agüero con las piezas *Amelia de segunda mano* y *¿Quién aguanta el carácter de Elizabeth Taylor?* La primera tiene su respectivo estreno bajo la dirección de Román Chalbaud en el año 1970, y en 1973 bajo la dirección de Luis Abreu se estrenó la segunda pieza mencionada del autor barquisimetano. También se agrega a Larry Herrera que tuvo una mención honorífica en el concurso, pieza que fue estrenada en 1975 bajo la dirección de Julio Riera. Al final de la presentación del libro con las obras ganadoras François Moanack V. que escribe:

401 Ibid., p. 7.
402 Ibid., pp. 7–8.
403 Ibid., p. 8.

> Al presentar estas tres obras en el Segundo Volumen de las Ediciones de El Nuevo Grupo, nos anima el interés de ayudar a su divulgación, particularmente en momentos cuando en todo el país se está creando, tanto a nivel de aficionados como profesional, instituciones que frecuentemente nos solicitan obras de autores venezolanos.[404]

A lo largo de todo el texto hemos presentado a los autores que componen nuestro grupo clasificado como *Animales Feroces* esta pequeña muestra solo refrenda la condición que le dio a esta década y a estos dramaturgos el título de *Década de Oro*. Lo dorado no como una «presea», sino como la cualificación de un proceso de conjunto que tuvo el teatro venezolano.

404 Ibid.

7 Excursus: Teatro(s) sin revolución / Revolución sin teatros

Hemos dicho aquí que este es un trabajo sobre la violencia como teatro y teatralidad en la Venezuela de los 70. Sin embargo, queremos cerrar el libro con una suerte de epílogo que parece extenderse aún más allá de los propios setenta. Es un texto que versa sobre el tema de la Revolución en el teatro y en sentido opuesto, un tipo de teatro que probablemente pudiera ser llamado Revolucionario. Puesto que esta doble vertiente convoca exactamente una vuelta a un tiempo del que aún el teatro venezolano no se desprende.

Revisitar los 70 no ha sido simplemente un ejercicio de memoria social, histórica o política, tan necesaria para cualquier comunidad. En este caso, esto significa algo más importante. Si bien, las representaciones teatrales de hoy (que ya son evidentemente las de un ayer) parecen exigirnos una mayor voluntad interpretativa, no sería posible avanzar sobre lo más reciente, sin que lo «anterior» no se tomara en cuenta. Aunque parezca una verdad de Perogrullo, la significación y la valoración de lo teatral en aquellos años es algo más que un dato de relevancia para la historia del teatro venezolano; porque dejó constancia de la preponderante injerencia que tuvieron en las décadas posteriores. Esto se puede ver claramente a través de diversos aspectos que las definen. Nos referimos a las influencias de las temáticas, más allá de que son un elemento particular de la escritura de teatro; el papel que jugaron los verdaderos creadores fomentando la formación, y la creación de un lenguaje escénico particular. Estos tres aspectos, de muchos otros que podríamos mencionar, fueron preponderantes (aunque no se viera de igual forma) en lo que vino posteriormente. Por ello, creemos muy necesario en este llamado «excursus», porque hablamos de un tiempo que evidentemente no es el de la temática de esta monografía, pero a partir del cual puede mostrarnos el reflejo y los puntos de contacto que ambos momentos tuvieron entre sí.

El resultado de un posible teatro revolucionario hoy, en Venezuela, es el producto de una deriva dramatúrgica que por un lado retoma una perspectiva histórica que intenta recuperar un «pasado glorioso» (recurrencia por demás que se sucede en casi todo el continente[405]) pero que por otro parece negarlo. A la luz de los textos y las puestas que se han hecho durante las casi últimas tres décadas (1990–2021), la búsqueda concreta de un proceso de creación escénica

405 Un trabajo próximo para aparecer que se tituló «el teatro de la melancolía» está próximo a aparecer en un libro que lleva por título Teatros invisibles.

https://doi.org/10.1515/9783110795936-007

no parece ser el reflejo o producto de aquel proceso expresamente reflexivo que perfiló lo escénico y lo teatral durante los 70 y los 80. Muy al contrario, empieza buscando suerte en un «aquí y allá», por lo que pareciera que el teatro se haya sumido en una profunda dispersión estética. De tal manera que lo conceptual teórico se ha visto sesgado, miniaturizado, frente a una propuesta en donde por lo general reina la banalidad y el desconcierto. Lo que en una época se dio a llamar el «teatro de arte» parece haber perdido su rumbo para la creación. No obstante, algunos atisbos, intentos muy particulares, siguen apareciendo en el todo del contexto geográfico de Venezuela.

Pero nosotros estamos lejos hoy de poder hacer un balance preciso a la luz de los montajes y las puestas, motivo por el cual nos centraremos expresa y únicamente en algunos textos muy puntuales. Aun cuando los textos sean lo más «estático» que tiene el teatro, se debe tomar en cuenta que el reflejo de sus palabras nos trazan una hoja de ruta y de cambios.

Hemos dicho aquí que este es un trabajo sobre la teatralidad de la violencia convocada entre la década de los 70, sin embargo, no podemos terminar sin hacer referencia al tema de la Revolución en el teatro, y también al de un teatro revolucionario. No tanto por el hecho mismo del contexto político en el que Venezuela se desenvuelve hoy sino para poder dar una vuelta completa al tema que hemos estudiado y que se traslada hasta nuestros días.

Se debe decir, que las conexiones que generaron los setenta y los ochenta marcan algo más que una pauta para definir las diferentes teatralidades con las que se convive hoy día. Puesto que esta doble vertiente convoca exactamente una vuelta a un tiempo del que aún el teatro venezolano no se desprende. Revisitar los 70 no es simplemente un ejercicio de la memoria social, histórica o política, tan necesaria para toda una comunidad. En este caso representa mucho más. Si bien las representaciones teatrales de hoy parecen exigirnos una mayor voluntad interpretativa, o al menos deparan que la significación y la valoración de lo teatral en aquellos años fue algo más que un dato de relevancia para la historia del teatro; al mismo tiempo dejan constancia de la preponderante injerencia que tuvieron en las décadas venideras. Se trata de observar de cuál manera el concepto de revolución se valoriza en distintas propuestas, aunque la mayoría no desee conectar con las décadas doradas. No obstante, el estudio que aquí hemos hecho no traspasa (y en modo alguno lo pretendió) la década de los 70. Así que aparentemente no deberían estar presentes aquí. Más allá de eso, la puntualización de un teatro revolucionario, una revolución teatral o un teatro en «revolución» tiene incidencias importantes que reflejan una nueva episteme y que no puede desprenderse de las anteriores.

7.1 Breve excursus para llegar al teatro de la Revolución o a la revolución del teatro

En el artículo intitulado «Crisis Estatal, Crisis cultural, crisis teatral»[406] apuntalé algunos de los principios que a mi juicio constituyeron la esencia y los pormenores de la profunda crisis social que se había generado en Venezuela, con un recrudecido periodo crítico que cubre el periodo 1980–1998. La crisis, que aparentemente era de carácter temporal, tocó un fondo que expresaba de manera viva, el propio malestar en la cultura que vivió el país, desde principios del siglo XX. El proceso de depauperación que progresivamente se desarrolló en Venezuela, estaría diferenciado por cinco grandes demarcadores que a la postre se convirtieron en los detonantes de la crisis y por lo que algunos (entre ellos políticos e intelectuales[407] miembros de un cuerpo social de élite, representantes de ciertos cuerpos colegiados y del estatus quo) exigían, requerían urgentemente una renovación y una transformación[408] del Estado y de la nación. Esta reestructuración además debía ser de carácter estructural en el conjunto de los elementos que construían la sociedad. En relación con este tema en el libro *Golpe y Estado en Venezuela* (1992), su autor Arturo Uslar Pietri expone lo siguiente:

> Venezuela atraviesa una difícil situación económica, social y política, cuya manifestación más visible la constituye la tentativa de Golpe de Estado que un numeroso grupo de oficiales medios de las Fuerzas Armadas nacionales intentó el 4 de febrero último. No se trata de una situación accidental o transitoria sino que, en muchos aspectos, es el resultado negativo de ciertas políticas, de ciertas concepciones de gobierno, de ciertos sistemas administrativos que han conducido, inevitablemente, a este fracaso a este país y a muchos otros de América Latina y que requiere, para ser corregida verdaderamente, de urgentes rectificaciones inmediatas y también de un replanteamiento de la estructura del Estado, y del régimen constitucional con menos premura.[409]

De la interpretación que Uslar Pietri deriva del intento de «Golpe de Estado» fracasado, debemos decir que responde a una tesis política desarrollada en el

---

406 Carlos Dimeo: «Crisis estatal, crisis cultural, crisis teatral». Valencia: Valencia.com.ve 2005. http://valencia.com.ve [Consultado el 14 de julio de 2020].

407 Léase: Rafael Caldera (Ex presidente de Venezuela, periodos: (1969–1974) y (1994–1999); Arturo Uslar Pietri (Intelectual, escritor), Ramón Escovar Salom (Jurista, ex-Fiscal de Venezuela), Ramón J. Velásquez (Historiador, jurista, político, presidente interino de Venezuela durante el periodo 1993–1994).

408 En ese marco de acción tuvo lugar y acogida el intento de golpe de Estado el 4 de febrero de 1992, liderado por el coronel (R) Hugo Chávez Frías.

409 Uslar Pietri: «Golpe y estado en Venezuela», p. 160.

seno de una visión política que respondió a ciertos sectores de clase. Lo que Hugo Chávez Frías y el grupo que le acompañó explican, es que lo ocurrido (primero el 4 de febrero de 1992 y en un segundo intento el 27 de noviembre de ese mismo año) no fue un intento de golpe de Estado, sino una rebelión militar. Esta diferencia conceptual marca una distancia entre los factores que nos permiten analizar la realidad actual del teatro venezolano. Sin embargo, antes de definir este aspecto debemos acotar que la profunda crisis que entonces se manifestó de forma concreta, estableció las bases para que primero el MBR-200[410] y después el MVR (Movimiento V República)[411] a través de su líder Hugo Chávez Frías, y tomando como base la Rebelión militar, ganara las elecciones presidenciales de 1998.

Los ininterrumpidos quiebres constitucionales y crisis políticas que históricamente sufrió Venezuela, no fueron la mera representación de formas y procesos que se acomodarían paulatinamente, sino una muestra fehaciente y palpable de la debacle estructural que en periodos específicos (1908, 1935, 1945, 1948, 1958, 1989, 1992 y consecuentemente en 1998) manifestaron que el modelo político seguido por las dictaduras y sucesivamente las democracias burguesas liberalistas, sucedidas durante todos estos periodos, no respondieron ni a las necesidades, ni a las realidades que el país exigía.

Los cinco puntos de inflexión que expresan directa y concretamente, cómo se fue gestando este proceso de desarticulación social, política, cultural y moral, representaron la respuesta más explícita de lo que se le avecinaba al país. Pero aún más que el agravamiento y los recortes de toda índole impuestos en general a la sociedad venezolana, la verdadera crisis cultural acrecentaría las diferencias que ya desde 1978 se venían generando. Los aspectos que mencionamos a continuación efectivamente no son más que el corolario de las sucesivas crisis político-sociales antes mencionadas. Los eventos exponen una representación práctica y concreta de la crisis. En efecto, podemos afirmar, por un lado, que el agravamiento de la situación y por otro, el primer gran logro político de la Revolución Bolivariana en 1998 se debe, expresado de forma muy resumida, a los siguientes factores:

---

410 El Movimiento Bolivariano Revolucionario 200 o MBR-200 fue un movimiento revolucionario cívico-militar de izquierda, fundado por el entonces teniente coronel Hugo Chávez en 1982 como evolución del EBR-200 (Ejército Bolivariano Revolucionario 200). Este último movimiento nació en 1983, con ocasión de la conmemoración de los 200 años del natalicio del Libertador Simón Bolívar mediante el juramento del Samán de Güere efectuado por Chávez.

411 El Movimiento V República o MVR fue un partido político fundado por Hugo Chávez el 21 de octubre de 1997. Fue el partido más votado del país desde 1998 hasta el 2007, año en que fue disuelto para integrarse al Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV).

1. La primera gran devaluación del bolívar, durante todo el siglo XX, ocurrió el viernes 18 de febrero de 1983, mejor conocida como «viernes negro» durante el gobierno de Luis Herrera Campins, en la que el bolívar se devaluó de 4,30 a 10,87 bolívares soberanos por dólar.
2. El «Caracazo» que fue el proceso de protestas y saqueos generalizados en todo el país, durante los días 27 y 28 de febrero de 1989, extendido posteriormente con protestas más focalizadas.
3. La Rebelión Militar liderada por Hugo Rafael Chávez Frías, y acompañada por Francisco Arias Cárdenas, Yoel Acosta Chirinos y Jesús Urdaneta Hernández. Acaecida el 4 de febrero de 1992. El movimiento que lideraba el grupo de coroneles se denominaba: MBR-200.
4. El segundo intento de Rebelión Militar llevado a cabo por Hernán Grüber Odremán, Luis Enrique Cabrera Aguirre y Francisco Visconti Osorio, el 27 de noviembre de 1992.
5. Crisis financiera y quiebra de los bancos 1994–1995.

No podríamos explicar un cúmulo de ideas y conceptos en tanto a la aparición de una «cultura revolucionaria» y a su vez un «teatro revolucionario», si no comprendemos hasta qué punto se profundizó la descomposición que el Estado sufrió, antes de la llegada al poder de Hugo Chávez Frías. Tal como se desprende de los cinco factores mencionados hubo en Venezuela un profundo proceso de depauperación de las bases sociales, económicas, políticas y culturales-filosóficas que se fundaban en la concepción del Estado liberal burgués que desfundamentaron los vínculos del Estado y sus relaciones con lo social. De esa grave y profunda crisis, de ese modelo de Estado y de Gobierno, se forjó el primer triunfo de Hugo Chávez Frías en las elecciones de 1998.

7.2 Cultura y Revolución

Ahora bien, el Estado que se estima que se desarrolló desde 1998 nos permite llegar a la conclusión de que fue la creación de un nuevo modelo político. A partir de allí, parece necesario también explicar que en Venezuela se arribó a un proceso de Revolución sin revolución, y aun así sin revolucionarios. Lo que significó en muchos casos (uno de ellos se refiere al campo de la cultura) efectos negativos o que contrarrestan sus logros, sino al menos los objetivos planteados. La afirmación que nos antecede la hacemos en el entendido de que en América Latina este tipo de procesos se ha llevado a cabo principalmente tomando en cuenta la lucha armada como forma de acceso al poder. Esta «vía» como se ha dado a llamar se genera a partir del contexto de lo que Ernesto

(Che) Guevara desarrollara en sus anotaciones acerca de las tácticas y estrategias de la guerra de guerrillas;[412] y fundamentalmente el concepto de Mao Tse-Tung de «Guerra prolongada».[413] Se agrega a ello, el hecho de que para hacer efectivo tal movimiento deberá prevalecer asimismo una «cultura revolucionaria» cuestión que, sin embargo, no parece aún consolidar un plan ideológico-político mínimo en Venezuela. De esta manera, el proyecto bolivariano ha ido consolidando cada vez más, en especial desde el momento en que Nicolás Maduro asumió el poder (a raíz del fallecimiento de Hugo Chávez Frías). El proyecto político revolucionario adquiere matices que lo consolidan en el poder adoptando características que antes no tenía. Aunque no se define en términos prácticos una categoría de «revolución», lo que no hace posible organizar todavía, sobre la base de un modelo concreto, aquello que ratificaría la existencia de una «cultura revolucionaria».

El estado de la cultura pasa a su vez por un largo y complejo proceso de integración estableciendo relaciones políticas, ideológicas, culturales entre el llamado Gobierno Revolucionario, frente al Estado Revolucionario, y consecuentemente lo que debería aparecer en el encuadre de una Revolución Cultural. La relación y la articulación de estos tres elementos no ha ocurrido aún en Venezuela. Sin embargo, al hablar de una cultura revolucionaria suponemos de esta sus propios y particulares mecanismos de enlace. De tal manera que la cultura se convierte en un afluente potencial para construir a partir de un nuevo contexto ideológico, y un real proceso de transformación social. Si la cultura no está revestida solamente de este marco por el sentido que le otorga la ideología no es de suyo un problema para que no aparezca esta cultura de la revolución.

La teoría crítica marxista hace extensiva que la base de una verdadera cultura revolucionaria no es consecuencia directa de una «clara conciencia revolucionaria». En este sentido, se puede augurar el destino favorable de una revolución, sin tener precisamente «conciencia» de lo que ello en tanto el hecho histórico y cultural le implica. En efecto, una de las graves dificultades por las cuales todavía debe atravesar la revolución bolivariana, estriba en la sustentación de la llamada por Lenin «teoría revolucionaria» que de todas maneras sigue sin tener aún, un cuerpo definido. Parece inevitable pues, pensar que toda revolución debe pasar en una fase inicial por una revolución cultural, puesto que de acuerdo con la afirmación de Lenin: «No puede haber un fuerte partido socialista sin una teoría revolucionaria que agrupe a todos los socialistas, de la que estos extraigan todas

412 Véase: Ernesto Guevara: *La guerra de guerrillas. Pasajes de la guerra revolucionaria*. Buenos Aires: Ediciones Cepe 1973.
413 Tse-Tung Mao: *Sobre la guerra prolongada*. La Habana: Editora Política 1963.

sus convicciones y las apliquen en sus procedimientos de lucha y métodos de acción».[414] De la misma manera, en el sentido que lo afirma Guevara, «No siempre hay que esperar a que se den todas las condiciones para la revolución; el foco insurreccional puede crearlas».[415]

Después de aproximadamente 22 años del proceso político desarrollado por el «Proyecto Bolivariano» o la también llamada «Revolución Bolivariana», aún el sentido de una cultura revolucionaria parece no concretarse. El desarrollo de las políticas culturales apunta a la construcción de un modelo de Estado que se sostiene sobre las bases de una democracia liberal burguesa.[416] En el campo del teatro las líneas que siguen las agrupaciones están orientadas más a una teatralidad que expone un desconocimiento profundo de las fuentes primigenias de un teatro en revolución. El desarrollo de estas fuentes es muy distinto, por ejemplo, a las que fueron empleadas en los sesenta en Cuba, después del triunfo de la Revolución Cubana, o en Nicaragua antes, durante y posteriormente a la guerra de insurgencia con producciones teatrales de clara formación política[417] implementadas a través de la música utilizando los ritmos más típicos del país. Ambos ejemplos son emblemáticos. En Cuba surge el Escambray junto a su teatro campesino, incluso con un claro proceso de adoctrinamiento ideológico a través del teatro. En Nicaragua serán las agrupaciones musicales con claras tendencias performativas, léase entre otras, «Pancasán» y «Los hermanos Mejía Godoy y los de Palacagüina».

Sin embargo, el proyecto bolivariano promueve continuamente la idea de que la revolución está en proceso. La pregunta que se desprende de aquí es ¿Cuál es el Estado de una cultura revolucionaria? Y por ende ¿Cómo es posible un teatro revolucionario? Por otra parte, el sector de la cultura (y más específicamente en el caso del teatro) ofrece una fuerte resistencia a establecer vínculos

---

414 Lenin citado por Althusser en: Louis Althusser: *La filosofía como arma de la revolución*. México, D.F.: Siglo XXI [26]2008, p. 41.

415 Guevara, «La guerra de guerrillas. Pasajes de la guerra revolucionaria». 2, p. 9.

416 Recordemos que nos acogemos a las definiciones desde un punto de vista marxista.

417 «El teatro no fue la excepción. Pero para hablar de Teatro de la Revolución se hace necesario hablar de un teatro político donde se entrecruzan dos ejes fundamentales: el teatro de elite y el teatro que, parodiando al poeta revolucionario Leonel Rugama, podríamos denominar «de catacumbas». Un teatro político que dio inicios más o menos en la década de los 70. Su objetivo: propagandizar, agitar, concientizar y preparar al pueblo en torno a las luchas que desarrollaba el Frente Sandinista en aquellos días: . . . surgieron grupos de agit-prop que crearon y representaron obras combativas, con el objetivo de movilizar y organizar al pueblo. Los grupos más conocidos de esa época eran: el Teatro Estudiantil Universitario-TEU, formado en 1971 en León; Gradas y Musawds de Managua, todos ellos grupos que se identificaban con la causa del FSLN». Mao: «*Sobre la guerra prolongada*».

con una política alineada a la propuesta del gobierno. Contrariamente a lo que históricamente ha marcado la tradición política del teatro y de los teatreros en América Latina, el teatro en Venezuela (en una gran mayoría claro está que nunca la totalidad) rechaza asumir una posición de izquierda, o al menos vinculante con el proyecto histórico de la izquierda venezolana. Diciéndolo, en otros términos, las posiciones políticas que el teatro venezolano en los dos últimos decenios (es decir desde el primer gobierno de Hugo Chávez hasta ahora) ha asumido, rechazan taxativamente una producción estética que vaya en concordancia con el proyecto que busca impulsar la revolución socialista promovida en especial por el chavecismo.[418]

Sobre este particular debemos hacer algunos deslindes. Del grupo calificado de los años setenta, los que hemos estudiado en este libro y que mostraron en su momento tener una clara tendencia intelectual de izquierda,[419] hoy día en su gran mayoría rechazan rotundamente el proyecto político socialista propuesto por Chávez. De allí es posible inferir, probablemente, dos epistemes o más. La primera episteme se enmarca en un teatro de la revolución, la segunda la de un teatro antirrevolucionario o contrarrevolucionario. La primera está conectada directamente con el concepto tradicional de un teatro político y una retoma los «artificios creativos» piscatorianos, brechtianos, grotowskianos (si fuesen posibles las adjetivaciones), entre algunos otros modelos estéticos; la segunda se sostendría sobre la base de que los vínculos políticos es promover un modelo liberal del Estado, en la cual el teatro cumple la función única de entretenimiento y una episteme política es solamente coyuntural en tanto sirva para «librar» una lucha contra el *status quo* establecido. Este es un teatro contrarrevolucionario. Ambas epistemes y por ende estéticas no son concordantes con el proceso que cundió los setenta y ochenta. La década del setenta, la década de los «animales feroces» es, en este sentido, una parte del fractal que aislada del resto tuvo (como ya sabemos) las derivas de los cincuenta y los sesenta, pero el teatro venezolano de las últimas décadas, en especial desde el chavismo ahora, ha dejado de responder a esos esquemas y sus fuentes derivan en una nueva amalgama de experimentalismo o de otro modo en una contraparte de un teatro político que busca sus bases en el teatro documento de Weiss, o en la propia estética brechtiana.

Si hacemos este nuevo corte epistémico podremos decir que una gran parte del teatro que se vinculó estética, conceptual y políticamente con los movimientos de izquierda en los sesenta, setenta e incluso los ochenta en Venezuela, tro-

418 Se debe atender a la diferencia entre chavismo y chavecismo. El primero refiere a la noción de movimiento y el segundo concepto a los que de alguna manera se alinearon políticamente con las propuestas de Chávez.

419 De acuerdo con una visión de la izquierda latinoamericana.

caron, en un giro de 180° a una concepción anti-izquierdista, produciendo o escribiendo un teatro que niega al proyecto político revolucionario de Chávez. En este bloque, que otrora asumiera al menos posturas políticas de izquierda, hoy se posiciona en un sector opuesto. Por otra parte, conviene decir que, a pesar de ello, de ninguna manera se asume con una postura ideológica de derechas. La toma de posición se autocalifica como neutra, en tanto y en cuanto se anuncia que el artista debe tener siempre una posición crítica frente a las lecturas del poder y que en ese sentido no se trataría de izquierdas o derechas, sino de las formas detentar el poder frente a la posición crítica del artista. El teatro impulsa el concepto del desarrollo de un modelo que podríamos llamar como «democracia líquida».[420] Evidentemente se trata de una manera bastante eufemística de asumir las posiciones políticas. Si nos referimos a los autores de un teatro que durante los setenta ha tomado esta variante, se puede nombrar a Edilio Peña, Mariela Romero, Paul Williams, Gilberto Agüero, etc. Hay otros casos que, habiendo tenido una posición clásicamente alineada a la izquierda, creyendo en el concepto del artista comprometido, habiéndose incluso plegado, incluso durante los primeros años de la revolución al movimiento surgido de Chávez, finalmente hicieron frente a estas políticas. Se trata de una posición intermedia en el que el artista sigue teniendo una toma fuerte del concepto de política de izquierda, pero asume que no se han creado las condiciones «reales» y «efectivas» que permitan construir un teatro revolucionario en el marco de una revolución. En este contexto, nos referimos en especial a casos como el de Gilberto Pinto dramaturgo y director de teatro que, en vida, mantuvo siempre su misma posición política, que siguió en sus primeros años al proceso político que lideró Chávez, pero que se opuso fervientemente a su línea porque asumió que el proyecto político del chavismo nada tenía que ver con un concepto de revolución real o incluso de izquierdas. De acuerdo con Pinto nunca hubo ni habría de esa forma un teatro revolucionario. Ni siquiera la sola mención de este. A pesar de ello, el teatro de Pinto siguió teniendo ese corte contestatario, político y de claras relaciones con una posición ideológica de izquierda, un teatro comprometido siempre con una visión alejada de los proyectos de dominación cultural, o de transculturación, como se ha desarrollado a lo largo de todo el siglo cuando los grupos de teatro construyen lugares comunes de un teatro comercial, y sobre todo de estéticas que no son cónsonas con la realidad social y política del país. La sujeción de dramaturgos y directores como Pinto quedó suspendida en un entremedio que lo colocaba en situa-

420 Bauman: «Modernidad líquida».

ciones comprometidas, pero en las que autores como Pinto demostraban que sus convicciones ideológicas se mantenían intactas al respecto.

Por otra parte, la formación de un sector que apoya una concepción contraria al proyecto de la revolución bolivariana y que se acerca a estéticas cuyo significado se encuentran precisamente en las antípodas de esta, ha producido puestas en escena que construyen un modelo cargado de textos, cuyos eufemismos pretenden camuflar una crítica dirigida fundamentalmente en contra de las posturas políticas del chavismo, aunque salta a toda luz que el objetivo central es producir una crítica al modelo de la Revolución Bolivariana. Prueba fehaciente de ello son obras como las piezas de Javier Vidal Pradas *Diógenes y las camisas voladoras*.[421] La nota de la pieza que presenta el teatro Trasnocho Cultural apunta a lo siguiente:

> «¿Usted se imagina un loco en Miraflores?». Estas palabras sin duda llegaron a la mente del espectador. Inmediatamente el público comenzó a aplaudir eufóricamente esta reflexión que por un momento parecía tan solo una línea más del guion. Pero no, en cambio, resultó ser un llamado a la memoria y conciencia del venezolano, para hacerlo recapacitar sobre el papel tan fundamental que juega en el destino del futuro de su país. *Diógenes y las camisas voladoras* de Javier Vidal, trae una vez más, un episodio en la historia de Venezuela que ha sido encajonada por años, un capítulo dramático en el que un sueño de cambio no se hizo realidad. Nos demuestra que tener una democracia en este país no ha sido tarea fácil.[422]

7.3 Rupturas escénicas

El esquema escénico del que muchos actores venezolanos han optado rompiendo la estructura de la obra para construir una crítica directa al gobierno, primero al de Hugo Chávez, y ahora al de Nicolás Maduro Moros es una de las maneras que los espectáculos usan para construir un proceso de crítica. El artificio creativo, en la que el actor rompe la escena para insertar una coletilla personal generalmente de tipo político y/o algún chiste obsceno, pretende mostrar la capacidad crítica en la que el actor saliendo de su texto formula una frase recurriendo, haciendo concesiones al espectador. Situaciones muy similares de los montajes llevados a cabo en distintos momentos y oportunidades.

---

421 Javier Vidal Pradas: *Diógenes y las camias voladoras: (opus XVII).* Caracas: Editorial Melvin 2011.

422 Las bastardillas son nuestras. Véase en: Trasnocho Cultural: «Diógenes y las Camisas Voladoras». Caracas: Trasnocho Cultural 2011. https://www.trasnochocultural.com/product/diogenes-y-las-camisas-voladoras/ [Consultado el 2 de noviembre de 2020].

Esta es una práctica idiosincrásica que está íntimamente ligada con una tradición por medio de la cual el actor o la actriz saliéndose completamente del texto introducen una pequeña coletilla *ad libitum* que suponga al espectador un «chiste» generalmente con matices políticos. En La obra *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga dirigida por el español Guillermo Heras, pero que se llevó con un elenco completamente venezolano, fue puesta en escena en el XV Festival Internacional de Teatro de Caracas en el año 2004,[423] el actor que en esa oportunidad interpretó al personaje de Stalin, «rompía» la estructura de la escena constantemente para hacer este tipo de intervenciones o «concesiones» al público. El mismo tipo de procedimiento llevó a cabo Gustavo Rodríguez en la obra de Gennys Pérez *Yo soy Carlos Marx*. Si, por otra parte, nos referimos a la puesta en escena y dramaturgia de Javier Vidal que supone tomar de los acontecimientos de un suceso que realmente nunca llegó conocerse del todo, el ascenso a la presidencia de Venezuela por parte de un exembajador venezolano Diógenes Escalante que de pronto y sorpresivamente perdió la razón. A pesar de ello Vidal se interesa en afirmar que su personaje es el que no es. Es decir, se toma la referencia, la anécdota, pero se pretende sustituir esta por otra contemporánea. El crítico y cronista de teatro Edgar Moreno Uribe aborda el tema con una pregunta «¿Teatro de ficción o teatro histórico?»[424] el interrogante no es del todo explícito porque habría que preguntarse si algún «teatro de ficción» es posible. Y si en todo caso se puede contraponer a un teatro histórico. Más allá de ello, las palabras de Javier Vidal nos lo explican más claramente:

> Los tres personajes no son de ficción, pero sí el grueso de sus diálogos. Estaríamos hablando pues de un teatro de no-ficción, mas no de un teatro histórico. No sé cuán política puede ser esta obra, el público será el encargado de calificarla o catalogarla. Debo aclarar o advertir que los personajes usan el lenguaje dialectal gocho (andino tachirense) lo cual, para mí, hace trascender la anécdota en una pieza de varones que utiliza el pasado para poder desgarrar el presente y no para recrear la nostalgia, o para «emborracharnos históricamente» en el imposible «si hubiera. . .». En este aspecto, quizá, aprendemos algo de lo que nos legó papá Brecht.[425]

Ahora bien, en qué sentido la forma de articular la pregunta denota el sentido de lo que Moreno Uribe quisiera descubrir. ¿Qué significa en el centro de la cuestión

423 Últimas Noticias: «TEATRO-VENEZUELA: Festival de Caracas contra viento y marea». Caracas: Últimas Noticias 2004. https://ipsnoticias.net/2004/03/teatro-venezuela-festival-de-caracas-contra-viento-y-marea/ [Consultado el 02 de marzo de 2020].
424 Edgar Antonio Moreno Uribe: «Javier Vidal revive a Diógenes Escalante». Caracas: Revista Vaya al Teatro 2011. https://vayaalteatro.com/javier-vidal-revive-a-di-genes-escalante/ [Consultado el 10 de abril de 2021].
425 Ibid.

decir «teatro de ficción»? Es posible tal visión del teatro. ¿Es el teatro ficción, como lo es el cine o la literatura? ¿Es posible pensar la ficción? O la pregunta de Moreno-Uribe atiende a otro sentido, más político-histórico, o más bien un «distanciamiento» de lo político. Desde nuestra perspectiva asumimos que no es posible, en efecto, referirse a un teatro de ficción, en tanto tal. El teatro no miente. Atiende a los problemas sociales. Tanto la novela como el cine forman parte de otros modelos teórico-literarios diferentes. Precisamente el surgimiento de la novela burguesa, no hablemos de la novela cervantina, del creador de su género que fue otro el sentido; la novela burguesa busca la ficción en tanto el entretenimiento. Pero el teatro ofrece un sinfín de resistencias al respecto de ello.

Es de importancia vital mirar que sus poéticas no corresponden con el desarrollo en curso de una dramaturgia nacional, sino que más bien establecen casi de manera inmediatista vínculos a propuestas aisladas o ubicadas como parte de un subsistema distinto y que no construyen una dramaturgia nacional. Por supuesto habla de temas nacionales, pero con un camuflaje que lo aísla de cualquier proceso crítico. Sigue siendo el de Vidal un teatro burgués que atenta contra los principios de un teatro «comprometido». El teatro político debe ser decididamente abierto y enfrentado. Las frases «un teatro de no-ficción, mas no un teatro histórico» camuflan el objeto político central del texto, el artista no se «inmiscuye», solo crea, y el juicio parece una responsabilidad ajena. Esto nos coloca a una visión «ligera» y «despolitizada» del papel que juegan los creadores de teatro. Aunque en general, esta posición trata de aislar en tanto no los tiene con una concepción marxista, sino con una concepción liberalista del Estado. Otro ejemplo claro de ello son las puestas en escena e incluso los vínculos con la producción cinematográfica de obras como *Si esto es un hombre* (versión de Javier Vidal – Primo Levi) que intenta una crítica al Estado y al gobierno venezolano a partir de los textos de Primo Levi.

7.4 El Estado revolucionario en el teatro

El Estado Revolucionario no ha se visto aún como una parte decisiva en la formación de su proyecto. Lo que se puede apreciar de todo esto es parte de una crisis estructural que se ha gestado durante todo el siglo XX y que desconoce un sistema de relaciones entre cultura revolucionaria y Estado de la Revolución. La crisis ha devenido en parte porque en Venezuela ha ocurrido lo que Theda Skocpol supone como concepto de Revolución, partiendo de la clasifica-

ción que ha hecho Ellen Kay Trimberger en *Revolution from above* (1978), en torno al concepto de «revolución desde arriba»,[426] Skocpol expone lo siguiente:

> [l]os cambios estructurales más radicales que Trimberger califica de «revolución desde arriba», incluida la expropiación real de una clase de Estado están libres de vínculos o alianzas con las clases dominantes. Como se habrá advertido, Trimberger ha dotado al concepto neomarxista de autonomía relativa del Estado de un nuevo poder analítico como instrumento para predecir las posibles consecuencias sociopolíticas de diversas configuraciones sociales e históricas del Estado y del poder de clase.[427]

El nuevo poder de clase, representado en la figura del «poder popular» no está fundado sobre alguna identidad cultural como la que Skocpol nos explica a través de Trimberger. Primeramente, porque en Venezuela, aun cuando hay una fuerte lucha de clases, no podemos definir los cuerpos que se atribuyen a una identidad de clase.

El campo cultural y en especial el sector teatral muestra que en su seno se ejercen hoy, grandes tensiones y luchas. Las prácticas culturales desarrolladas a través de las organizaciones de Estado, primero con el ya extinto CONAC,[428] y que posteriormente fueran sustituidos con el Ministerio del poder popular para la Cultura (2008), no amalgamaron el proyecto ideológico-político que adelantara una concepción del estado revolucionario. El CONAC no lo haría porque no fue en sí mismo un organismo creado bajo los principios de la Revolución Bolivariana y respondía a otros esquemas de intereses. A ese esquema de respuesta se debe la resistencia de una cultura organizacional que no respondía con los objetivos trazados por la Revolución Bolivariana. Las tensiones de esa resistencia se manifestaron claramente al tratar de imponer los cambios en ella. La rigidez de la estructura la fracturó, lo que hizo inviable absolutamente el desarrollo de las políticas culturales en el Estado revolucionario. Una afirmación que nos permite sustentar esta tesis fue expuesta por el entonces ministro de Cultura, Francisco

---

426 Cf. Romeo Grompone/Alberto Adrianzén et al.: *Instituciones políticas y sociedad: lecturas introductorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos 1995.

427 Theda Skocpol: «El Estado regresa al primer plano: Estrategias de análisis en la investigación actual». Traducido por Fabián Chueca. In: Romeo Grompone (ed.): *Instituciones políticas y sociedad. Lecturas introductorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP) 1995, p. 107; El artículo original se puede leer en: Theda Skocpol: «Bringing the State back in strategies of analysis in current research». Traducido por Fabián Chueca. In: D. Rueschemeyer y T. Skocpol (comps.) B Evans (ed.): *Bringing the State Back*. Cambridge: Cambridge University Press 1985.

428 CONAC (1975) sigla que identificó al «Consejo Nacional de la Cultura» y fue durante el periodo 1975–2008 el ente rector de la cultura, que no tenía rango legal de ministerio y que se encontraba adscrito a la Secretaría de la Presidencia de la República. Fue lo que se denominó un «ministerio sin cartera», es decir que carecía y adolecía de presupuesto. La emisión pública de dinero y su presupuesto, dependía exclusivamente de las decisiones presidenciales.

Sesto, a propósito de la transformación de dicha institución en ministerio. Sesto afirmó lo siguiente:

> [N]o vamos a llorar por el CONAC [. . .] nosotros intentamos ver si podíamos transformar esa institución, si podíamos encontrarle una nueva razón de ser. Hicimos un ensayo por la vía de dedicarla a enlazar con los municipios, lo que llamamos plan de municipalización, a ver si aquella estructura, que tenía ya una experiencia, algo en su haber, podía ser aprovechada y después tratamos de organizar tareas que tienen que ver con el enlace del poder comunal, el poder de base, el poder popular, pero la experiencia arrojó un resultado no tan positivo, era muy difícil transformar aquella institución que se veía a sí misma como intransformable, había una resistencia interna en la propia estructura organizativa del CONAC, que no facilitaba su autotransformación.[429]

Inevitablemente se debe agregar que la tan ansiada «revolución cultural» no tiene aún en su corolario más fuerte (el Ministerio de la Cultura), una transformación amplia de lo que políticamente significa revolución, puesto que no logra deslindar su estructura programática de «eventista» en acciones concretas, además con el carácter ideológico que la deba determinar. El problema más grave es que el Ministerio es una estructura de orden en el gobierno, pero no en el encauce del propio Estado (no actúa como un proyecto de Estado, sino estrictamente de Gobierno) y tampoco se proyecta como la plataforma para crear un nuevo modelo y discurso de lo cultural-político. El evento cultural, el patrimonio cultural es una responsabilidad del Gobierno, pero la transformación de la cultura hacia una cultura revolucionaria y la gestación de una revolución cultural está en el seno mismo de la responsabilidad del Estado y no depende de los deseos e intereses de los gobiernos. La cultura es pues inmanente al Estado.

Ahora bien, la crisis cultural (ese malestar en la cultura) que se ha derivado en más y profundas crisis sociales, está dada por una parte porque la articulación política, filosófica, ideológica entre Estado-cultura, no ha cambiado su sistema de relaciones desde 1998 hasta hoy, implantado durante el periodo denominado como IV República.[430] La otra relación que debería progresivamente (en especial a través de la lucha política) invertir el sistema de orden se asienta sobre la base

---

429 Indira Carpio Olivo: «El Conac ya es historia». Caracas: Aporrea 2008. http://www.aporrea.org/actualidad/n114051.html [Consultado el 19 de diciembre de 2020].

430 Se denominó IV República en Venezuela, al periodo sucedido desde el 23 de enero de 1958 hasta el 2 de febrero de 1999. Periodo durante el cual se establecieron las bases de una democracia liberal, gobernada fundamentalmente por los partidos Acción Democrática y el Partido Socialcristiano COPEI. El último gobierno que se sucedió durante la IV República fue producto de una coalición de pequeños grupos o sectores políticos de izquierda, centroizquierda, centroderecha y derecha, en una organización política denominada CONVERGENCIA y liderada por Rafael Caldera.

del: gobierno-cultura, y esta tampoco ha establecido, ni planteado fuertes conexiones para una real transformación revolucionaria, puesto que las artes que deberían manifestar esas expresiones siguen sin establecer contacto entre ellas. Tampoco se ha manifestado en experiencias concretas una transformación del modelo estructural-político-económico en el campo de la producción cultural. La vigencia del modelo rentista de la cultura a través de una política de subsidios que ahora en el campo teatral ha pasado a denominarse «aportes a la producción», inclusive con su respectivo control y fiscalización (del que antes adolecía), no han permitido aun así implementar un proyecto consolidado para el alcance de los objetivos de una cultura revolucionaria. Asistimos de esta manera a una especie de desabastecimiento de la cultura, por contrato a una confusión bastante generalizada de ésta y su relación con la ideología y la política. Históricamente el debate cultural fue licuado del debate ideológico.

En el campo teatral se escribe, se produce, se actúa, todavía en grado sumo un teatro sin «compromiso» ideológico y/o político, haciendo de éste un campo poco fértil para la construcción de un modelo de producción cultural revolucionaria. La operacionalización de un programa y un proyecto cultural se dio más firmemente en el quinquenio 1970–1974 durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez, en el cual se establecieron ciertas políticas que afirmaron un patrimonio cultural y educativo de importancia para el desarrollo del país.

7.5 ¿Un modelo político-revolucionario para el teatro venezolano?

¿De cuántas maneras ha funcionado el teatro venezolano a partir de 1950 hasta hoy? La pregunta no es vana si asumimos que los más grandes movimientos teatrales latinoamericanos a partir de la década del 60 exponen tanto en sus obras, puestas y propuestas teóricas la afrenta de la revolución como objetivo superior de la transformación social. Y tampoco lo es si queremos entender cómo desde el proyecto cultural de la revolución bolivariana pueda entenderse hoy la propia revolución, en tanto que nos ofrece una disparidad de criterios y formas, y nos muestra que la base de una revolución no es sola y puramente ideológica. En relación con las fuentes de las que un teatro revolucionario latinoamericano se funda, bástese nombrar los ejemplos de obras como: *Guadalupe Años sin cuenta* (Grupo Teatral La Candelaria 1976),[431] ese mismo año, *Cordelia de pueblo en pue-*

431 El teatro La Candelaria de Bogotá, estrenó esta obra en el año 1975 y en 1976 el texto recibió el premio Casa de Las Américas.

blo (Alberto Adellach 1982), entre un vastísimo número[432] que no es pertinente ahora mencionar aquí. Se concede así que el teatro tiene un máximo exponente político y transformador.

A partir del año 1959 Cuba se constituía como uno de los grandes afluentes del continente que fomentaban la creación y la formación de un teatro revolucionario. El teatro era un medio de transmisión de la política. Con el triunfo de la Revolución se fue desarrollando, en distintos ámbitos, una cultura revolucionaria (entiéndase bien, no una cultura de la revolución) y por ende igualmente un teatro propiamente revolucionario, que debía necesariamente apoyar ese modelo estético, cultural y social. Uno de los grandes ejemplos se sustenta en la experiencia del teatro campesino desarrollado por la agrupación Teatro Escambray[433] desde 1968.

Hablando en materia de un teatro transformador que se allanara en torno a lo popular y se condujera hacia un ya casi mítico proceso de transformación social por vía de la lucha armada, debemos afirmar que éste se convertiría en el medio más apropiado que contribuyera a propagar y expandir las ideas políticas de la revolución y generar algunas consideraciones ideológicas en torno a ello en todo el continente. En las décadas de los 60 y los 70 el teatro era tomado desde el sentido que primeramente le ofreció Erwin Piscator (Véase en: Piscator, 1973): el teatro como un medio para el logro de ciertos objetivos políticos.[434] En especial a partir de estos conceptos se desarrollaron una inmensa mayoría de agrupaciones, directores, actores, etc., en toda América Latina durante la década de los 60 y los 70.

Siguiendo el modelo planteado por Leonardo Azparren Giménez «Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela»[435] se podrían mencionar algunas distinciones concretas y definir un esquema que analice la presencia de un teatro revolucionario en Venezuela. Azparren Giménez establece cuatro grandes periodos:

---

432 Podemos igualmente citar: Rodolfo J. Walsh: *La granada*. Buenos Aires: J. Alvarez 1965; Enrique Mijares: «Enfermos de esperanza». In: *Revista Tramoya*, 57 (1998), pp. 147–172 (Premio Tirso de Molina 1997); Walter Acosta: *El escorpión y la comadreja*. La Habana; Bogotá: Casa de las Américas; Ministerio de Cultura de Colombia 2001 (Premio Casa de Las Américas 2001).

433 El Grupo Teatro Escambray se fundó en 1968, en Manicaragua, un pequeño poblado en las estribaciones de la Sierra del Escambray, en la entonces provincia de Las Villas, con el objetivo de llevar ese arte a lo más intrincado de las montañas tratando de que llegue a todo el pueblo. Sus fundadores fueron el actor Sergio Corrieri y la actriz y directora en la Compañía Teatro Estudio, Gilda Hernández (madre de Sergio), [(Ecured, 2000)].

434 Cf. Erwin Piscator: *Teatro político*. Madrid: Ayuso 1976.

435 Azparren Giménez: «Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela».

- Periodo de introducción e implantación del teatro (1594–1816);
- Periodo de constitución del teatro nacional (1817–1908);
- Periodo de la primera modernidad (1909–1957);
- Periodo de la segunda modernidad «El nuevo teatro» (1958–2000).[436]

Tal como hemos afirmado al principio de este libro el periodo que transcurre desde principios del siglo XXI habría conformado la episteme revolucionaria por lo tanto este último proceso se abocaría a la formación de un teatro propiamente revolucionario.[437]

Sin embargo, la historia teatral en Venezuela desde 1950 hasta hoy como ya hemos podido apreciar ha sido totalmente otra. A pesar de que el teatro podía constituirse como un referente social y político, escasas fueron las producciones, directores, dramaturgos y agrupaciones que asumieron directa y expresamente este rol. Incluso en relación con las producciones del resto del continente la teatralidad venezolana apunta a otras direcciones. Los autores que impusieron en Venezuela, pero incluso de manera tímida un «teatro tendencioso»[438] fueron, entre los más resaltantes, Rafael Guinand con su sainete intitulado *Yo también soy candidato*, y no será sino hasta la década de los 60 y los 70 autores como: César Rengifo con textos como *Un tal Ezequiel Zamora* (1956), *La fiesta de los moribundos* (1966) o *La esquina del miedo* (1969), Gilberto Pinto con obras como *La noche moribunda* (1966) o *Los fantasmas de Tulemón* (1975), Rodolfo Santana con *El Ordenanza* (1969), *Barbarroja* (1970), *El sitio* (1971), *La horda* (1973), etc., o Edilio Peña con el texto *Resistencia* (1976). Pero estos son teatros políticos que apuntan solo a la referencia de una literariedad de lo político y no son teatros de agitación.

Después de estos, la temática política no la podemos considerar una constante en el teatro venezolano y mucho menos el tema de la revolución o a la vez la progresiva formación de un teatro revolucionario. No hay, al menos en el contexto de lo publicado, alguna obra que intente aproximarnos a la lucha política a la agitación. Aun así, es necesario aquí mencionar dos textos que igualmente son imprescindibles en la dramaturgia venezolana, pero de los cuales constantemente tiende a confundirse su temática. La primera obra a la que nos referimos es de Isaac Chocrón intitulada, *La Revolución* (1971) y la segunda corresponde a José Ignacio Cabrujas *El día que me quieras* (1979), en ambos textos

436 Ibid., pp. 13–15.

437 Hemos tratado de clasificar este periodo, siguiendo la intención de Azparren Giménez y lo hemos intitulado de esta manera, puesto que por ahora sólo tendríamos un teatro que acontece en este tiempo, sin poder dar aún una clasificación adecuada del mismo.

438 Piscator: «Teatro político».

hay un referente directo a los alcances y logros de una revolución como modelo político de transformación, pero tanto el texto de Chocrón como el de Cabrujas, apuntan más a que el modelo marxista-leninista de la revolución está determinado por su fracaso. Ese determinismo se sujeta a la tesis del fracaso obligado de todo intento de una transformación política. La pregunta que se desprende de estos es si evidentemente puede existir un teatro que desde su textualidad apunte a la revolución. En los ejemplos citados debemos decir que ni la obra de Chocrón, ni tampoco la de Cabrujas tienen el claro objetivo de llevarnos hasta el campo ideológico de la revolución como transformación. De hecho, en el subtexto de ellas, subyace el significado de que la revolución por cualquier medio que sea, incluso de la insurgencia armada, es inviable, que esta es una utopía distópica, y por lo tanto inviable.

Hasta el periodo del «chavecismo» no existe un contexto adecuado para entender el teatro como un medio transformador, o que lo tenga como objeto de alcance hacia la revolución. El teatro venezolano no tuvo respuestas como las del teatro argentino, chileno, uruguayo, colombiano, cubano, etc. Sin embargo y a pesar de ello, tampoco se puede afirmar que, durante el llamado proceso chavista, se haya constituido un teatro político, y ni siquiera un teatro politizado, o en el mejor de los casos que haya habido una politización estatal del teatro. El teatro no ha sido un arma de la revolución en la Venezuela chavecista. Probablemente no lo ha sido porque contrario a lo que parezca, debido a la cantidad ingente de espectáculos y obras, la experiencia escénica no tiene resonancias profundas en la transformación de la cultura y de su pensamiento.

En 1998 la crisis política derivada de la propia crisis cultural había causado «estragos» en la sociedad venezolana y estas derivas se pusieron de manifiesto también en el contexto del hecho escénico. Ausencia y cierre de salas teatrales, carencia de dramaturgos, carencia de directores, carencia de propuestas, falta de atrevimiento estético, carencia de críticos y por continuidad, la falta absoluta y total de un público mínimo. Fue la marca de un teatro que mostraba sus más altas debilidades, dicho de modo simple, un vacío casi total. Un teatro que pervivió en el contexto junto a una cierta indefinición política y social. La fuerza ideológica que impuso la democracia liberal llevó a las agrupaciones y sus directores, así como dramaturgos, etc., a una enajenación total de lo que se producía en el campo teatral latinoamericano. La situación histórica fue una determinante para esta condición de depauperación estética y política.

La producción teatral en Venezuela hoy evidentemente ha tenido un repunte significativo en cuanto a puestas en escena se refiere, sin embargo, y si bien parece asomar un debate político aún no se refleja en esta un proceso de

«recambio» o renovación escénica. Las propuestas son tendenciosas[439] tal como lo define Piscator en su libro *Teatro Político*, sin embargo, podemos afirmar que lo son solo en el orden de un teatro que podríamos calificar como desclasado o sin «conciencia de clase». En este sentido, nos parece necesario asentar aquí dos afirmaciones hechas en entrevistas para este trabajo de dos dramaturgos que escriben en las antípodas políticas e ideológicas, Gennys Pérez y Víctor Loreto López. Así nos muestran las formas que se debería plantear un teatro político o de la revolución en Venezuela:

> Gennys Pérez: Conozco de dramaturgos afectos al proceso revolucionario, pero no han escrito teatro en su defensa, mucho menos lo ha montado. Siguen montando a los griegos, a Brecht, teatro hermético, dramaturgia española, etc. Lo más cercano es el teatro histórico. Hay una especie de «reserva». Contrarrevolucionarios somos muy pocos escribiendo sobre los acontecimientos actuales, es que debemos comprender que este proceso es muy joven, aún es todo muy violento para valorarlo. Luigi Sciamanna ha escrito obras de aspecto histórico que bien su contenido reflexiona sobre nuestro contexto. Javier Vidal, Basilio Álvarez han llevado algunas puestas en escenas de contenido y reflexión, nunca con dramaturgia directa, pero sí con contenidos. Creo que seguimos atrapados entre la política cultural de un Estado que no admitirá críticas a su gestión y el «teatro light» y de divertimento del Este de la ciudad, con pocos creadores que luchamos por hacer teatro de contenido crítico-político. En los actuales momentos hay un gran desinterés sobre el teatro político, nadie quiere mojarse los pies, pues hay mucho temor, nadie quiere complicaciones. . . Recuerda que más del 80% del gremio cultural depende económicamente del Estado y sus políticas.[440]

Y seguidamente:

> Víctor Loreto López: Aún se mantienen los íconos Rodolfo Santana, Cabrujas, Román Chalbaud, Gilberto Pinto y por supuesto César Rengifo (ícono fundamental) . . . El teatro venezolano de izquierda lo que ha hecho en estos momentos es remontar las piezas de todos ellos. . . La Compañía Nacional de Teatro, que ahora funciona como una red y «contrata» grupos a nivel nacional, funciona toda con visión de izquierda, los trabajos y compañías seleccionadas para la red, no pueden de ninguna manera promover discursos antirrevolucionarios. Aquí en Maracay, se dio un fenómeno interesante. Durante el año pasado (2012) tuvimos teatro todos los sábados en el Ateneo de Maracay, el 90% de las obras fueron «prochavistas» o con tendencias de izquierda. . . pero de una calidad estética vergonzosa. . . En cambio, el teatro antirrevolucionario estuvo bien representado con las piezas de Lali Armengol y Mariozzi Carmona. Esta última montó una obra excelente

439 Recordemos que Erwin Piscator en su libro «Teatro Político» nos explica que todo teatro político es y debe ser tendencioso.
440 Gennys Pérez: «Teatros en revolución o la revolución en el teatro» realizada por Carlos Dimeo, marzo, 2013.

> sobre Miranda, donde muy elegantemente cuestionaba elementos de la revolución bolivariana. Yo la aplaudí mucho. . . Por su inteligencia. . . Y fui visto con muy malos ojos por mis camaradas.[441]

De estas dos notas se puede inferir que todo teatro revolucionario requiere igualmente de una revolución cultural, pasando por dos vías importantes; la primera exponiendo las características bases de ese proceso, describiéndolo, generándolo; la segunda que esa revolución cultural deberá devolver como respuesta un teatro de la revolución y en la revolución. Sin embargo, la falta de una articulación concreta entre políticas, una conciencia clave y acorde con el proyecto político de la revolución bolivariana, no exponen de manera efectiva los actos políticos y revolucionarios que debería exponer este teatro, y que debería además responder también a una teatralidad específica. Un teatro relevantemente revolucionario deberá poseer los elementos teóricos de base para hacer frente a un teatro «antirrevolucionario» o «contrarrevolucionario». En todo ello se sostiene que la crisis social, cultural y política generada durante las décadas 80 y 90 (además de sufrir sus fuertes crisis ideológicas) construyeron un marco de «desabastecimiento» en el campo cultural, una depauperación cultural, la tesis colonialista de la *tabula rasa*. Ni siquiera la revolución bolivariana ha instalado el concepto de un teatro revolucionario porque no es aún consciente de que el teatro pueda ser considerado o relacionado con los efectos de una llamada «cultura popular». En segunda instancia no ha devenido el teatro que se hace en la revolución bolivariana acorde con su clara función didáctica y pedagógica (en el sentido brechtiano del término) y tampoco un teatro (tal como lo clasificara Brecht) de la «era científica».[442] En este sentido es importante lo que Osvaldo Pellettieri nos apunta en referencia a la definición de Brecht:

> A él le opone el concepto de teatro épico, el efecto del distanciamiento, el *Verfremdungseffekt*, una variante de lo que se denomina en estética el efecto de actualización. Pero este paso hacia lo épico no es una mera cuestión de estilo sino un intento por concretar un nuevo análisis de la sociedad. Se trata de crear el «teatro de la era científica», de intentar fusionar el arte y la ciencia a través de la metodología del materialismo dialéctico. Parte de la premisa de que el teatro debe ser usado, no contemplado, para mostrar las relaciones y conexiones sociales, concibiéndolo como una herramienta que sirve para revelar la realidad que se enmascara. El teatro afirmaba, debía influir sobre la realidad, no reproducirla fielmente y su fin último era despertar la posición crítica del espectador que le permitiera percibir las posibilidades de la transformación social.[443]

---

441 Victor Loreto López: «Teatros en revolución o la revolución en el teatro» realizada por Carlos Dimeo, abril, 2013.
442 Bertolt Brecht: *El pequeño organón para el teatro: escrito en 1948*. Granada: Don Quijote 1983.
443 Osvaldo Pellettieri: *El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 1995, p. 38.

Visto desde esta perspectiva no existe un programa concreto que exprese en fórmulas teóricas y metodológicas, que articule un instrumento para llevar a cabo la construcción de la revolución a través del hecho escénico mucho menos un teatro épico, un teatro dialéctico, un teatro didáctico o uno de la era científica, tal como nos lo ha acuñado Brecht. Añadido a esto, es necesario asegurar que el sector teatral en su mayoría es un referente directo de la contrarrevolución bolivariana. Las experiencias escénicas que refuerzan los valores sobre la base de una ideología burguesa están representadas en muchísima mayor cantidad que aquellas que generan desde sí no sólo un discurso revolucionario, sino que propalan y conminan a una transformación total del estado de las cosas.

7.6 El teatro como arma ideológica al servicio de la revolución o en su contra

Desde 1998 con el triunfo en las elecciones para presidente de Hugo Chávez Frías, y después de ejercer algunos cambios sustanciales, hubo en Venezuela una retoma del debate político en términos conceptuales muy precisos, revolución y contrarrevolución. Para ello, debemos inicialmente aclarar que: Si nos hallamos ante el presupuesto de que el «bolivarianismo» habría logrado consolidar una «cultura revolucionaria», también deberíamos aceptar que junto a ella convive su contrapartida, es decir; una cultura contrarrevolucionaria, o en este caso, mejor dicho; antirrevolucionaria. En el entendido de que: si la cultura, y en este sentido la producción de un bien cultural como es el teatro pueda asumirse como revolucionaria o pueda estar al servicio de la revolución. Escasos han sido los programas y proyectos que los gobiernos a lo largo de estos 50 años (durante la IV y la V República) han implementado algunas acciones o políticas culturales, y en consecuencia escasamente han reportado un resultado positivo a la cuestión misma. Explica Tulio Hernández en el libro *Cultura, Democracia y Constitución*[444] que: «un gran interés por las acciones o por la creación de instituciones, pero muy poco por la evaluación de sus resultados y por el impacto real de las mismas en la atención de las necesidades más notorias de la población».[445]

El periodo en el que surge esta depauperación de lo teatral en lo escénico es un teatro que tiene una clara tendencia a expresarse en dos vertientes conceptuales opuestas una a la otra. Por un lado, la producción de un «teatro bur-

444 Alejandro Armas/Tulio Hernández et al.: *Cultura, democracia y constitución*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana : Consejo Nacional de la Cultura 1999.
445 Tulio Hernández: «Presentación general del diagnóstico venezolano». In: *Cultura, Democracia y Constitución*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana 1999, p. 10.

gués»[446] adosado a una «estética burguesa», vinculada a distintos tipos de teatro como el llamado teatro comercial, aquel teatro que pretende prescindir del supuesto de que hay en el teatro un carácter ideológico que impondría un teatro revolucionario. No obstante, este sería (analizado desde nuestra perspectiva) un teatro que apunta a lo banal o superficial, etc., Claros ejemplos de este tipo de «teatro» fueron los espectáculos *Mi país, tu país*[447] (Teatrex Teatro Caracas, 2011), *La herencia del tío Frank*,[448] *Matarile*,[449] *Quiero ser protagonista*,[450]

---

446 Tomamos la noción de «teatro burgués» en el sentido que lo explica Pedro Ruiz Pérez en su artículo «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza»: Ruiz Pérez afirma que: «La televisión, como relevo perfeccionado de las anteriores formas del teatro burgués, un teatro de confirmación de un «status» por reducción de la realidad. La dramaturgia burguesa encarna para Riaza los aspectos más negativos del hecho teatral. Con su estética de la apariencia, del «como si», extrema y deforma el mecanismo de simulación sobre el que se levanta el teatro, con lo que le otorga a este el sentido peyorativo con que, en ocasiones, se connota este término, convirtiéndolo en sinónimo de hipocresía, de falsedad». Véase en: Pedro Ruiz Pérez: «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza». In: *Anales de Literatura Española* (1986–1987), Separata, 5 (1987), p. 488. https://doi.org/10.14198/ALEUA.1986–1987.5.24.

447 La obra *Orgasmos al desnudo* no tiene autoría de ningún tipo. Se inscribe dentro de la tradición del llamado *Stand up Comedy* que es un modo de producción escénica importada de ciertos espectáculos televisivos, producidos en los Estados Unidos de América. El ejemplo más clásico que inició este modo de «teatro» fue *Los monólogos de la vagina* (Ensler & Cremer, 2000) y que se extendió a toda América Latina e incluso a algunos países de Europa tales como: España. En la revista Sala de Espera la reseña de la obra *Mi país, tu país* se escribe lo siguiente: «*Stand up comedy* por cuatro. Esta propuesta divertida representa una dosis bien cargada de humor que nos traen José Rafael Briceño (mejor conocido como El Profesor Briceño, y por traernos éxitos miss-venezuelanísticos inolvidables como el famoso «Perdón, permiso. ¿perdón? No permiso») Led Varela cuya pluma [fortalece la dramaturgia clásica] de El Chigüire Bipolar, George Harris el padrino de Micrófono Abierto de Teatro Bar (¿Gracias. . .?) y José Rafael Guzmán . . . que algo cómico habrá hecho con su vida. Estarán hablando sobre la aventura de ser venezolano con un enfoque que nos hará estar orgullosos de ello. . . luego de burlarse infinitamente y sin piedad. Dicen que es todo un hit y los cuatro comediantes son bien chéveres por separado, así que juntos es dos más dos son cuatro». Véase en: Darío Piñeres/Carlos Castillo: «Orgasmos al desnudo». editado por Dairo Piñeres, 120 min. Venezuela, 1 de septiembre 2010. Teatro Luisela Díaz (Caracas Theater Club).

448 José Luis Useche/Adriana Gavini: «La herencia del tío Frank». 2013. 90 min.

449 La pieza *Matarile* fue estrenada por la actriz venezolana Rebeca Alemán en el año 2011 en los teatros de Estados Unidos. Alemán también es la dramaturga de esta pieza. Rebeca Alemán: *Matarile, si la muerte pregunta por mí, díganle que regrese mañana*. Caracas 2013.

450 Esta es una pieza escrita y dirigida por Daniel Alfonso Rojas. La obra utiliza todos los elementos de un imaginario que está fuera del marco de la realidad del niño venezolano. Por otra parte, la anécdota de la pieza expone un cúmulo de similitudes con la obra de Néstor Caballero *Los juguetes perdidos de Aquiles*. En la nota de prensa antes del estreno de la obra de Rojas, se escribe lo siguiente: «Todo comienza cuando Tiperpan convoca a varios personajes infantiles y les ofrece participar en el *Reality Show*, donde el ganador protagonizará una nueva

Taxi,[451] *Solo pa'ellas*,[452] *Orgasmos al desnudo*,[453] entre muchas otras que se pueden mencionar. Obras que buscan definir el hecho teatral solo como un lugar de esparcimiento y entretenimiento, pero sin un pretendido contenido ideológico y/o político, que sin embargo a través de su discurso se pueden definir una serie de procedimientos metafóricos que actúan de acuerdo con una serie de contenidos políticos, con una clara tendencia anti-gobierno, y por ende contra el proyecto político revolucionario.

Por otro lado, hay un teatro que aspira a exponer un cierto tipo de experiencia estética la cual supone colocar en una estructura contextual todo lo «real social», lo «real político», lo «real cultural», y finalmente lo «real ideológico», etc. Pero los ejemplos vistos desde esta perspectiva están aún más dispersos y son casi desconocidos. Además, con poca difusión o promoción hacia

historia, escrita por el propio protagonista. Cada uno de ellos quiere cambiar y Tiper se valdrá de esas ganas de evolucionar para ridiculizarlos ante los ojos del público. Con lo que Tiper no contaba, es que su fiel amiga Lampanita también querrá entrar al reality y al ser rechazada, investigará y contará las verdaderas intenciones de todos». Analítica: «¡Quiero ser Protagonista!». In: *analitica.com* (20/2/2013). https://www.analitica.com/emprendimiento/noti-tips/quiero-ser-protagonista-2/ [Consultado el 20 de mayo de 2021].

451 Ray Cooney: *Taxi a due piazze*. Milano: Fabbri Editori 2007.

452 Esta pieza fue estrenada en el Teatro Escena 8 de Caracas en el año 2011. Escrita y dirigida por Juan Carlos Barry. «Haciendo una pausa en su gira nacional regresa a Caracas ¡A petición del público! para su 3era temporada: «Solo Pa Ellas», el espectáculo donde los humoristas Napoleón Rivero, Juan Carlos Barry, Honorio Torrealba Jr. y Héctor Vargas desnudan sus experiencias de parejas y vivencias personales a través de la óptica de los personajes que representan, provocando risas a más no poder entre los espectadores. ¿Alguna vez ha visto a un humorista al desnudo en escena? ¡Quizás uno sí, pero no CUATRO! Y es que estos íconos del humor en Venezuela sí que se han atrevido, contándonos todos sus devenires con las féminas y causando sensación en cada una de sus presentaciones con una sorpresa especial que los dejará boquiabiertos. Héctor Vargas es «el portu» quien con su particular idiosincrasia y forma de hablar confiesa cómo es su convivencia en el lecho conyugal. Honorio Torrealba Jr. es «El Pana Wikelman» y nos relatará todas sus anécdotas como motorizado con su «jeba»; El popular «Gordo Napo» también desnudará sus experiencias con una fémina, esta vez desde su condición de peso pesado. Por su parte, Juan Carlos Barry encarnará al «Machazo» -él no puede hablar de su mujer- pero si puede dar a conocer todo lo que ha escuchado respecto a «ellas» desde su peluquería. [. . .] ¡¡¡La única obra para mujeres que ningún macho puede perderse!!!». Véase en: «En septiembre *Solo Pa'Ellas* regresa al Teatro Escena 8». In: *Revista Sala de Espera Venezuela* (2/9/2013). https://www.saladeespera.com.ve/en-septiembre-solo-pa-ellas-regresa-al-teatro-escena-8/ [Consultado el 22 de enero de 2021].

453 «Orgasmos, es un género teatral nuevo en el país llamado El *Reality Ficcion*. La obra escrita por Carlos Castillo y dirigida por el inagotable talento de Dairo Piñeres, es una detallada investigación sobre «El Orgasmo», que incluyó diversas fuentes, como el libro «La historia íntima del orgasmo», de Jonathan Margolis y la inspiración de la exitosa serie *Sex and the city*. (S/A, 2012)

el espectro de público que les rodea. También en este tipo de teatro hallamos una vertiente a favor de la revolución y una que se promueve en contra de ella; así tenemos obras como por ejemplo: *Maluko y Pézima contra la LOPNA*[454] que no es particularmente un texto sobre la revolución, sino que toma el documento la Ley Orgánica Procesal del Niño y el Adolescente (LOPNA) promovida por primera vez en Venezuela en el año 2003 (dentro del esquema de los principios de la revolución) y hace una defensa de la ley en su marco, objetivos y programas. *Maluko y Pézima contra la LOPNA* cuenta la historia de Maluko y Pézima que intentan, por cualquier medio que fuere, de destruir la ley que protege a los niños y adolescentes (LOPNA). La realización del musical *A barrio vivo* (2004) presentado en la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño,[455] original de Franklin Tovar, con un respectivo reestreno en el año 2008. En el medio digital Aporrea, en relación con ese espectáculo se escribe lo siguiente:

> A «Barrio Vivo» es una propuesta escénica novedosa, tanto desde el punto de vista de la historia misma, como de su concepción, dirección y talento humano que participa. La vida de cualquier barriada popular venezolana, es narrada en esta obra desde la perspectiva de los principios constitucionales, y es por ello que temas como la participación ciudadana, la contraloría social, el derecho a la educación, a la información o a la propiedad privada, forman parte del entramado discursivo de un montaje, cuyo objetivo es informar y concientizar en torno a la necesidad que tiene la sociedad venezolana de volver su mirada al otro, a sus necesidades y demandas, como única clave que permitirá que la rueda de los cambios avance hacia la consolidación y sustento de un modelo de país, centrado en el ser humano individual y social; es decir, en el ser humano como ente que se interrelaciona con otros. Los personajes que componen la obra son un reflejo de esta necesidad y su evolución dramática es el resultado del proceso de cambios que atraviesa la realidad nacional.[456]

Otro texto que apunta a reforzar las propuestas y esquemas de la revolución se trata del espectáculo para niños de Armando Carías y Delisse Lugo, *Manuelita una niña de la revolución*. La obra de Carías y Lugo se la puede considerar como uno de los primeros textos dramatúrgicos destinado a niños en los que se hace referencia directa al proyecto revolucionario a partir de un personaje que fue creado en Radio Nacional de Venezuela (RNV por sus siglas), y desde la cual se aborda el discurso propio de un teatro de agitación, del teatro panfletario y po-

---

454 Gilberto Agüero: *Maluko y Pézima contra la LOPNA*. Caracas: Grupo Teatral Talento Joven 2004.

455 El teatro Teresa Carreño es la sala de presentación de espectáculos más grande e importante de Venezuela.

456 Prensa Teatro Teresa Carreño: «Vuelve *A Barrio Vivo*». Caracas: Aporrea 2005. https://www.aporrea.org/actualidad/n58082.html [Consultado el 10 de mayo de 2021].

lítico de Piscator, o las técnicas del «teatro periodístico»[457] de Augusto Boal, es el único referente directo (en materia teatral) que posee el proyecto revolucionario desde 1998, que sea alusivo a la revolución. Aspira por supuesto a convertirse en un ícono de propiedad intelectual nacional, puesto que cabe destacar que el proyecto político de la revolución en el campo cultural, salvo raras excepciones, adolece de iconos propios. Tal como lo afirma Daniela Pérez, en su artículo:

> Manuelita, una niña de la revolución, nace en la emisora radial RNV Activa, el canal juvenil de Radio Nacional de Venezuela, como un micro en el que reflexiona sobre diversos tópicos, desde personajes como el Che Guevara, hasta temas de interés nacional e internacional tales como los casos de pederastia en la Iglesia católica y la Ley Orgánica de Educación. El personaje de Manuelita tiene once años y nació el mismo día que se aprobó la constitución de la República Bolivariana de Venezuela y «su mamá que es la Patria, la arrulló con las canciones de Alí Primera y su papá, que es el Pueblo, la eleva sobre sus hombros cuando la lleva a los Próceres a ver desfilar a nuestra Fuerza Armada».[458]

Sin embargo, se debe hacer notar que la propuesta escénica y estética de esta pieza y montaje no responde directamente con los modelos culturales de un teatro nacional o que fomentara los valores de la nación, en tanto que un proyecto revolucionario aspiraría a concretar ciertos parámetros de aquello que podría considerarse nacional. Aunque en la nota de prensa de Daniela Pérez se afirma que «Manuelita» (Véase fig. 21) fue arrullada con las canciones de Alí Primera,[459] la producción de esta obra responde a cánones y moldes que se pueden interpretar como foráneos y extranjerizantes. Incluso en el vestuario o en la elaboración de los muñecos de la pieza son moldes de producciones de Walt Disney.

Asimismo, pero ahora en franca oposición dentro del contexto de la episteme del teatro político, pero que, sin embargo, se reafirma en una estética antirrevolucionaria, sin fijarse en las posturas de los estetas del teatro (en especial Brecht y Piscator) se halla una referencia directa en la dramaturgia de Gennys Pérez es-

---

457 Augusto Boal: *Teatro del oprimido. Teoría y práctica (Tomo 1).* México, D.F.: Editorial Nueva Imagen 1980.

458 María Cristina Martínez: «La política no es solo para los grandes». Caracas: Ciudad CCS Revolución a diario 2010 [Consultado el 20 de abril de 2021].

459 Ely Rafael Primera Rossell (Coro; 31 de octubre de 1941 – Caracas, 16 de febrero de 1985), más conocido por su nombre artístico Alí Primera, fue un músico, cantante, compositor y activista político venezolano. Sus canciones fueron consideradas de «protesta política» a favor de los movimientos de izquierda en América Latina. Sus producciones discográficas más importantes son Vamos gente de mi tierra (1969), Canciones de protesta (1969), Guerra larga (1971) La patria es el hombre (1975), Canción mansa para un pueblo bravo (1976), etc.



Figura 21: El personaje de Manuelita. Ciudad Caracas: «Manuelita». In: *Alba Ciudad* (8/5/2017). https://albaciudad.org/2017/05/la-revolucion-en-escena-ninas-y-ninos-constituyentistas/.

pecialmente con su obra *Yo soy Carlos Marx* (2007),[460] aunque dentro de ese grupo también está escrito su otro texto *El Fiscal*.[461] Si nos remitimos a la obra de Pérez es de importancia leer algunos comentarios críticos que se han elaborado en torno a estos textos, según el escritor Alberto Barrera Tyszka, esta es «una obra que desnuda todas las promesas del socialismo del siglo XXI».[462] o para el sociólogo Tulio Hernández: «ninguna otra obra de teatro desde *El día que me quieras* de José Ignacio Cabrujas ha sabido profundizar de manera descarnada, pero a la vez amorosa, el descomunal fracaso y el inmenso engaño de la hipnosis colectiva del socialismo en Latinoamérica».[463] Y entre otras más el fallecido historiador Manuel Caballero ha dicho sobre la obra que «Carlos Marx es devorado por el fuego del mismo socialismo que sus seguidores no fueron capaces ni siquiera de leer, mucho menos comprender».[464] En realidad, tanto la crítica de Tyszka tanto como la de Hernández o la de Caballero, más que apuntar a una

460 Es importante aclarar que la pieza *Yo soy Carlos Marx* ganó el Premio Nacional de Dramaturgia 2006, que emanó del Ministerio de la Cultura, y contó con una dotación de 15 000 dólares, más publicación de la obra. En el contexto de la crítica al gobierno venezolano y la forma como lo hace es resaltante y significativa la premiación. La entrega del premio se realizó en acto público en el teatro «Teresa Carreño» de la ciudad de Caracas.
461 Texto inédito. Según la autora la obra data del 2010.
462 Carlos Medina: «Yo soy Carlos Marx». In: *Diverso Magazine* (2/2012). https://www.diversomagazine.com/2012/02/yo-soy-carlos-marx.html [Consultado el 10 febrero de 2020].
463 Ibid.
464 Ibid.

referencia sobre un posible «consolidado» teatro político en Pérez, acusan una tendenciosa cuestión de opinión con el proyecto político que intentó instalar el gobierno de Chávez primero y ahora el de Nicolás Maduro Moros. Varias cosas desde nuestro análisis creemos que se deben afirmar con base en estos tres planteamientos. El primero de ellos se trata de que la cuestión de Tyszka, en tanto su análisis «una obra que desnuda el llamado socialismo del siglo XXI» no parece enmarcarse en una crítica referida propiamente a una episteme política que, en todo caso, intentase describir los elementos del resurgimiento de un teatro político en Venezuela. Si revisamos en su conjunto podremos determinar con relativa claridad que la obra de Pérez no se corresponde con el objeto de la tradición de un cierto teatro político, ni en Venezuela, ni tampoco en América Latina. No tendría por qué serlo, pero en todo caso el texto se desplaza entre dos aspectos fundamentales. O bien, es una obra que solo utiliza estos elementos como un percutor de su propia teatralidad, diciéndolo en términos más coloquiales, es una provocación; o bien pretende articular desde un discurso que se supone «contestatario» ciertas metáforas discursivas que son más un juego textual dramático que una profunda acción política. Por otra parte, el génesis de una tradición teatral en Venezuela, incluso ahora si se trata de un teatro revolucionario o contrario a este no está sostenido, ni se corresponde con esta teatralidad. La teatralidad política de Pérez es un corte en el modelo de una dramaturgia que se corresponde solo consigo misma. Históricamente el teatro latinoamericano ha actuado en su conjunto como una unidad global. Pero también es cierto que ha habido unidades que practican una particular mirada de los discursos teatrales que la dominan. En este sentido Venezuela es uno de esos países que están sostenidos por sí mismos sin adquirir correspondencias con otras teatralidades. Dicho de otra manera, la teatralidad venezolana históricamente no se corresponde directamente con la de América Latina. Muchos menos en términos de un teatro político.

El teatro de Gennys Pérez no se enmarca en el debate político, no tanto porque la obra lo sea o no, sino porque su deriva acusa significantes de la comedia, la ironía, y más allá de la episteme comercial. El texto en consecuencia pone a prueba «disparadores» de los que Pérez sabe van a tener una cierta resonancia en el contexto de un público muy específico que es el que en teoría va al teatro.

De todo ello se desprende que un teatro revolucionario no ha construido modelos estéticos que le permitan generar un «acaudalado» proceso de resistencia cultural. Frente a la excesiva actitud reformista de una cultura basada en un modelo de índole burguesa,[465] que no responde al orden y sistema de rela-

465 Ludovico Silva: *El estilo literario de Marx*. Ciudad de México: Siglo XXI [3]1978.

ciones planteadas por el modelo bolivariano, le ha impedido al proyecto de Chávez modelar los avances y cambios sociales que la revolución bolivariana se ha planteado, tomando a la cultura como un ejercicio para la revalorización y reconstrucción del tejido político y social que durante la «Cuarta República» se vio profundamente deteriorado.

8 Orden cerrado: a manera de conclusión

¿Quiénes fueron, quiénes son y quiénes serán los *animales feroces*? Esta es una pregunta abierta que en esta investigación está respondida en parte y en parte no. El porqué de esa ambigüedad no se asienta en el trabajo mismo, que hemos presentado, sino especialmente en la dimensión que los propios dramaturgos y obras llevaron en la década de los setenta. Nuestra primera hipótesis, o mejor dicho nuestra hipótesis central fue explicitar, definir y exponer que el grupo de autores que se desenvolvió durante la década de los setenta llevaron esos años a ser la década de oro. Pero en realidad, hemos visto la vasta dimensión del desarrollo de los procesos de creación dramática que tuvo su máximo desarrollo en los setenta fue producto de una continuidad que aún sigue estando explicada parcialmente. Cubrir esa dimensión tan extensa y amplia compilaría cualquier obra o estudio por grande que fuera en su propia dimensión. Las referencias a los setenta en el campo de la dramaturgia abrieron un espectro tan amplio, que cualquier estudio tomaría un proceso de trabajo de al menos varias ediciones.

No obstante, la respuesta está sostenida en que la investigación determinó que los autores y dramaturgos de los setenta se fueron constituyendo generación tras generación en una gran red desde las que el teatro se pobló de diversas teatralidades. Las relaciones que los autores sostuvieron, primero con sus textos y después con la puesta en escena les permitió dar el giro sustantivo.

Si tomamos como punto de partida la creación de un teatro en el que la violencia y/o la crueldad fueron la fuente de la que se nutrieron los dramaturgos, podemos entonces afirmar que tanto el primero como el segundo elemento, así como su excesiva utilización fueron los detonantes para que al final de la década se diera por cerrado ese periodo. Los diferentes modelos de teatralidad, junto a sus respectivos rótulos (muchas veces estereotipados con el arquetipo *teatro de*. . .) estuvo marcado por esa singularidad que conlleva la palabra. Fue un teatro que se verbalizó, en el que todo se puso en el plano del texto. A pesar de ello, los momentos finales de esta expresividad llegó a utilizar (aunque en muy pocos casos) la agresión física, contra el actor mismo.

Retomando la idea de un *teatro de*. . . se trata de aquello que Leonardo Azparren Giménez relocalizó «dos ortodoxias y dos sacralizaciones, [. . .] en el sentido de fe cuasi religiosa a una idea y a un propósito constructor según una norma evangélica, fuese stanislavskiana o brechtiana».[466]

La transgresión tuvo sus límites (que, a pesar de todo, el público no llegó a comprender). La relación espectador-actor se vio quebrantada desde el mismo

466 Azparren Giménez: *Estudios sobre teatro venezolano*, p. 47.

https://doi.org/10.1515/9783110795936-008

momento en que la voz, la palabra ya no agredía al texto en sí, sino que salía de su ámbito para llegar hasta el lugar del espectador y colocarse allí. Uno de los elementos a través de los cuales el teatro tuvo su medio de expresión radicó en el lenguaje. El teatro no mostraba, describía las situaciones o verbalizaba la violencia, la crueldad. Aunque en muchas ocasiones de una manera lo suficientemente ingenua la prerrogativa que estuvo en la palabra fue también ella la que en ocasiones limitó su espacio. La palabra conjuntó entre dramaturgos y directores (o puestistas, como se solía definir en esos años) diferentes estéticas y visiones de lo teatral, agrupó las teatralidades. La diferencia entre unos y otros (director de actores o directores de escena –puestistas–) fue de singular importancia para comprender cómo fue el teatro en la Venezuela de los setenta, cómo cimentó las bases de un teatro que se soportó de sus escritores y de sus dramaturgos que obviamente dominaron el espectro de este trabajo. La dimensión ampliada que adquirieron, o que fueron adquiriendo en su conjunto superó con creces la práctica escénica y la práctica teatral. A la vez fueron esas intercalaciones entre unos y otros lo que finalmente arrojó como resultado los setenta. Las dos décadas siguientes, los ochenta y los noventa, fueron una ruptura total, un quiebre que incluso hoy día no logra superarse. No lo logra debido a su atomización y dispersión, debido a su deriva, a sus derivas de significantes. De manera que los setenta fueron producto de un cúmulo de acciones poéticas y de creaciones que tienen su punto de partida central en la modernidad «simple» de los cuarenta y que progresivamente avanza por acumulación hasta los setenta, convirtiéndose en modernidad compleja y en alguna ocasión en posmodernidad.

Por otra parte, una clasificación de las diversas teatralidades que surgieron en estos años a partir del método de las epistemes nos permitió comprobar la rápida movilidad y cambio que los autores y los directores tuvieron. El método de las epistemes nos explicó por qué un autor, como por ejemplo José Ignacio Cabrujas, por un lado, pudo abordar una forma que hemos definido como «neogrotesca» y casi a la vez otra tesis, la de un teatro «existencialista», aunque relativamente fugaz en su haber teatral. De tal modo que a través de las epistemes se puede rápidamente visualizar el recorrido que cada autor tuvo y los paralelismos a los que nos enfrentamos o mejor dicho las similitudes cada uno en sus continuidades.

Se comprobó así mismo la relación entre teatro e historia, teatro y sociedad. Los dramaturgos no solo produjeron creaciones que apuntaron a una redimensión de lo teatral, sino que siempre estuvieron conectados con las problemáticas que tenían cerca. Se puede comprobar la tesis de que, junto con la Universidad, en Venezuela el teatro es un «medidor» de lo social, pulsa los grados de complejidad y de problematicidad de lo social.

Se pudo comprobar la solidez y la significación que la dimensión escénica tuvo y tiene (aun hoy) en el teatro venezolano. Esto es debido a que las diferen-

tes teatralidades que se gestaron formaban parte de una dimensión cultural que el resto del continente no deconstruyó, probablemente por falta de «visibilidad». Hemos citado a Ugo Ulive (director uruguayo pero que fundó una tradición en el teatro venezolano) que a su llegada al país manifestaba una cierta incongruencia de lo que se hacía o se ponía en escena. Lo notaba no tanto en la selección de los materiales, sino en los montajes que él mismo veía. Sin embargo, ese aparente proceso disociativo de la estructura dramática tuvo una razón concreta que se engarzaba en el corazón mismo de una realidad compleja. Fue la misma que Adriano González León describía en un *País Portátil*, la que refrendó *El techo de la Ballena*, la que por ejemplo mostraban Jesús Puerta, Orlando Chirinos, Luis Britto García, en la narrativa, pero que en el teatro tuvo ese corolario de inmensas dimensiones. El análisis de Ulive no era en cierto modo desacertado, incluso Leonardo Azparren Giménez tal como hemos visto lo refrenda; pero en otro cierto modo, no reconocía un proceso que se incubaba paulatinamente como un subterráneo, y que estaba ligado a la realidad del país, a la expresión intelectual de una constelación muy grande que no tuvo la difusión necesaria como para ser reconocida en su amplia y vasta dimensión. Era un «río profundo» de significaciones culturales, políticas, poéticas, sociales, filosóficas, etc., que se desplazaba debajo de la visibilidad de lo social. Nos referimos a ello porque las perspectivas extranjeras que tuvieron del teatro venezolano no lograron «encapsular» todas las definiciones que este mismo desde su complejidad transmitía y transmitió. Tal vez por el hecho de que la dimensión compleja del modo cultural en la realidad venezolana no permitiera comprender de lleno a una producción que «subterráneamente» es incluso aún más profunda y por ello «invisible». El teatro fue para la sociedad venezolana un medidor de lo social, de lo histórico, de lo político.

Reconocimos juntos con nuestro análisis de las epistemes, la tesis de los fractales en la dramaturgia de los setenta. El teatro se reflejó a sí mismo repitiéndose, o más bien acometiéndose en réplicas (como movimientos telúricos sucesivos) que propagaban a su vez nuevos mecanismos de nuevos discursos teatrales. Un director fue propagación de otro, un dramaturgo de otro, un actor de otro, un teatro de otro. Esos fractales se extendieron, a pesar del quiebre a los ochenta en un nuevo lenguaje, en un nuevo modelo, incluso en una nueva dramaturgia. Acaso, solo para poner ahora algún ejemplo (ya que nuestro estudio solo se centró en los setenta), no es la dramaturgia de Gustavo Ott un fractal de la dramaturgia de Rodolfo Santana, o no es la dramaturgia de Néstor Caballero un fractal de Elizabeth Schön, a su vez de Ricardo Acosta, ¿no lo es? No se trata de copias, no son copias. Los fractales son réplicas, continuidades y discontinuidades, seguimientos y quiebres que se extienden hacia la creación de nuevos relatos dramáticos. No me cabe duda de que en los ejemplos que hemos

mencionado Caballero y Ott son nuevas dramaturgias, pero son los fractales de la historia del teatro y de la historia del país.

Finalmente hicimos lo que hemos titulado como *excursus*. Quizá la palabra correcta a usar debió haber sido «excurso» (al menos esto dice la DRAE) pero quisimos dar un espacio más metafórico y no asentarnos tanto en un terreno muy fijo. Si bien, un teatro más cercano a nuestros tiempos no era el punto central del libro, creímos necesario que visto los cambios que Venezuela ha vivido en los últimos años no era posible dejar de lado el tema. Pero no a su vez, por ello simplemente, sino también porque, aunque se vea distante y aunque se pueda pensar en que ese marco estético es muy diferente al de los setenta, en realidad no es así. Las voces de los setenta, de esos autores dorados, son voces y propuestas que aún resuenan en el teatro venezolano, y no lo hacen solo porque formaron parte de una historia común, sino por el valor de reencontrar un lenguaje que, tal como hemos dicho, a pesar de su dispersión tiene una unidad. La Revolución bolivariana, supone también para muchos la recuperación de un frente político, exactamente el de la izquierda venezolana que sufrió también sus quiebres, sus pérdidas, sus traiciones. En cierto modo, pero este tema pertenecería a otro libro, lo que vive hoy el país es una retoma de los discursos de los sesenta, de los setenta y tiene sus porqué bien claros y definidos en la historia. En algunos teatros en medio de la Revolución también hay un impulso de ese reflejo. Es como si el fractal (se escondiera) y volviera a aparecer posteriormente, son ecos de voces que vuelven a resonar, o si se nos permite la metáfora, son como la extinción de una estrella que es percibida por los seres humanos mucho tiempo después y que aún sigue proyectándose durante una duración posterior anulando el instante a nada.

El teatro del periodo de la Revolución nos expone, en ese sentido, un proyecto que estuvo imaginado en los sesenta y en los setenta, con todas sus voces dramatúrgicas y teatrales, así pensamos en las resonancias del teatro de Williams, de Lerner, de Romero, de Chalbaud, de Cabrujas, de Acosta, de Trujillo, de Santana, de Chocrón, de Lameda, de Jáuregui, de Fuenmayor, de Torrence y de muchos otros y un muy largo etcétera. Todas esas voces siguen aún resonando en toda la dramaturgia y el teatro revolucionario y no revolucionario las vuelve a traer en diversas formas. Hemos, de este modo, pensado y analizado un proceso de revolución cultural que surgió sin una revolución armada, una paradoja que en el marco de la realidad latinoamericana aún debe ser analizada, ya que tres de las cinco revoluciones latinoamericanas se fueron por la vía de las armas. Finalmente, el libro nos muestra que las diversas teatralidades latinoamericanas son capaces de mostrarnos también, no que en América Latina tenemos un teatro latinoamericano, sino que en las *Américas Latinas* exis-

ten los *Teatros Latinoamericanos*. No que hay una sola teatralidad, sino que hay múltiples teatralidades y que eso expresa nuestras complejidades.

Venezuela es un país que se mira siempre en el campo de la superficie, sufre por su territorialidad, abrupta muchas veces, desconectada otras. Cabrujas refería la anécdota de que cuando su madre quería visitar a su padre que estaba en una región de Los Andes (y ella en Caracas), el camino le implicaba ir a Curazao en barco primero y después volver a Venezuela para seguir viaje y llegar a su destino dos o tres días después. Dicho de otro modo, debía salir del país y volver a entrar solo si quería pasar de un Estado a otro y encontrarse con su esposo. Es de esta territorialidad desterritorializada de la que hablamos, pero no entendiendo a lo geográfico como un determinismo, sino comprendiendo que la compleja discursividad armada en un teatro que parece inconexo uno con otro, o que se repite fractalmente en una exponenciación al infinito, en una reducción al absurdo, es la expresión de una nueva teatralidad que se había gestado en el centro de esa cosmovisión y que construyó un nuevo «paraíso teatral». Ese legado que dieron los setenta al teatro venezolano es la refrenda de que el teatro puede asumir desde la profundidad misma no solo la consagración de una nueva teatralidad, de nuevas expresiones de creación, sino la construcción y deconstrucción de un habla de la sociedad, la definición de sus actores sociales, la descripción de ellos, la manifestación de los deseos de una sociedad. Está claro que los autores que hemos estudiado, y el teatro que hemos estudiado en este libro son solo *Algunos «animales feroces» en el teatro venezolano*.

Bibliografía

Acosta, Ricardo: *El asfalto de los infiernos*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades 1967.

Acosta, Ricardo: *Teatro: El asfalto de los infiernos. El baile de los cautivos. Agonía y muerte del Caravaggio. La vida es sueño (versión moderna)*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela 1969.

Acosta, Ricardo: «Agua Linda». In: Carlos Miguel Suárez Radillo (ed.): *13 Autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1971, pp. 25–60.

Acosta, Walter: *El escorpión y la comadreja*. La Habana; Bogotá: Casa de las Américas; Ministerio de Cultura de Colombia 2001.

Adellach, Alberto: *Cordelia de pueblo en pueblo*. La Habana: Casa de las Américas 1982.

Adorno, Theodor W.: *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal 2005.

Agamben, Giorgio: *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora 2014.

Agüero, Gilberto: *Maluko y Pézima contra la LOPNA*. 2004. Caracas: Grupo Teatral Talento Joven.

Alemán, Rebeca: *Matarile, si la muerte pregunta por mí, díganle que regrese mañana*. Caracas 2013.

Althusser, Louis: *La filosofía como arma de la revolución*. México, D.F.: Siglo XXI [26]2008.

Analítica: «¡Quiero ser Protagonista!». In: *analitica.com* (20/2/2013). https://www.analitica.com/emprendimiento/noti-tips/quiero-ser-protagonista-2/ [Consultado el 20 de mayo de 2021].

Arenas, Luis: «Zygmunt Bauman: Paisajes de la modernidad líquida». In: *Revista Internacional de Filosofía*, 54 (2011), pp. 111–124.

Arendt, Hannah: *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen 1967.

Armas, Alejandro/Tulio Hernández, et al.: *Cultura, democracia y constitución*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana: Consejo Nacional de la Cultura 1999.

Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*. México, D.F.; Buenos Aires: Hermes; Sudamericana 1987.

Azparren Giménez, Leonardo: *El teatro venezolano*. Caracas: Dep. de Literatura del Inst. Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) 1967.

Azparren Giménez, Leonardo: «Los setenta: contexto crucial en el teatro venezolano». In: *Tramoya* 826, 34–35 (Enero–junio 1993), pp. 93–112.

Azparren Giménez, Leonardo: *El teatro en Venezuela: Ensayos históricos*. Caracas: Alfadil Ediciones 1997.

Azparren Giménez, Leonardo: «La tarea de historiar el teatro venezolano». In: *Akademos* II, 1 (2000), pp. 103–112.

Azparren Giménez, Leonardo: «Aproximación para historia el nuevo teatro venezolano». In: Osvaldo Pellettieri (ed.): *Tendencias críticas en el teatro*: Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Fundación Roberto Arlt 2001, pp. 43–52.

Azparren Giménez, Leonardo: «Surgimiento y poda de la primera modernidad teatral en Venezuela la dramaturgia de *La Alborada*». In: Osvaldo Pellettieri (ed.): *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2002, pp. 83–99.

Azparren Giménez, Leonardo: *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Fondo Editorial de Humanidades y Educación 2006.

Azparren Giménez, Leonardo: «El problema de la modernización del teatro venezolano». In: *Extramuros*, 28 (abril 2008), pp. 25–49.

https://doi.org/10.1515/9783110795936-009

Azparren Giménez, Leonardo: «Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela». In: *Arrabal*, 7–8 (2010), pp. 11–16.
Azparren Giménez, Leonardo: *Isaac Chocrón: la vida requisada*. Caracas: bid & co. editor 2012.
Azparren Giménez, Leonardo: *José Ignacio Cabrujas y su teatro*. Caracas: bib & co. editor 2012.
Azparren Giménez, Leonardo: «Moderno y modernidad en el teatro venezolano y en César Rengifo». In: *Theatron* 18, 26–27 (Noviembre 2015), pp. 99–105.
Barrios, Alba Lía/Carmen Mannarino, et al.: *Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos*. Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO 1997.
Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura: Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI 1973.
Bateson, Gregory: *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu ²1993.
Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós ⁴1993.
Baudrillard, Jean: «El fin de lo social». In: *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós 1998, pp. 169–181.
Bauman, Zygmunt: *Modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2003.
Beckett, Samuel: *Esperando a Godot; Fin de partida; Acto sin palabras*. Barcelona: Barral Editores 1970.
Benedetti, Mario: *Pedro y el capitán: (pieza en cuatro partes)*. México: Nueva Imagen 1979.
Blanco, Andrés Eloy/Miguel Otero Silva: *Venezuela güele a oro: super-producción morrocoyuna*. Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas 1942.
Blanco Amores de Pagella, Ángela: «El ‹grotesco› en la Argentina». In: *Universidad*, 09 (Julio–Setiembre 1961), pp. 161–175.
Bloch, Marc: *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica 1952.
Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores ²1991.
Boal, Augusto: *Teatro del oprimido. Teoría y práctica (Tomo 1)*. México, D.F.: Editorial Nueva Imagen 1980.
Boeto, Aldo/Campobello Héctor, et al.: *El pan nuestro de cada día; Final de viaje; Agua linda*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro: Presidencia de la República de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura 1983.
Bohórquez, Douglas: «Vanguardia literaria e insurgencia política a comienzos del siglo XX en Venezuela». In: *Monte Agudo* 3ª época, 7 (2002), pp. 137–146.
Borges, Jorge Luis: *Artificios*. Madrid: Alianza [1944] 1993.
Borges, Jorge Luis: *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona: Crítica ²2000.
Brecht, Bertolt: *El pequeño organón para el teatro: escrito en 1948*. Granada: Don Quijote 1983.
Briceño-Iragorry, Mario: *Mensaje sin destino y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1988.
Britto García, Luis: «La vitrina rota Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea». In: Kohut Karl (ed.): *Literatura venezolana hoy: Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt am Main: Vervuert 1999, pp. 37–54.
Brook, Peter: *El señor de las moscas*. Reino Unido: British Lion Films [mayo de] 1963. 92 min.
Brook, Peter: *El espacío vacio: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península septiembre 1997.
Burke, Peter/Alberto Luis Bixio: *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los Annales, 1929–1984*. Barcelona: Gedisa 1999.

Caballero, Néstor/Isidoro Bracchitta, et al.: *Con una pequeña ayuda de mis amigos; Exitium; Maribel un amanecer*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro 1983.
Caballero, Néstor/José Antonio Rial, et al.: *VI Festival Nacional de Teatro ‘83*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales de Teatro [AVEPROTE] 6 de octubre–7 de noviembre 1983.
Caballero, N./J.A. Rial, et al.: *VI Festival Internacional de Teatro '83: Reina de bastos*. Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro (AVEPROTE) 1983.
Cabrujas, José Ignacio: «Fiésole». In: *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana 1971, pp. 63–110.
Cabrujas, José Ignacio: *El día que me quieras*. Caracas: Fundarte 1979.
Caldera, Rafael: *De Carabobo a Puntofijo: los causahabientes*. Caracas: Panapo 1999.
Calderón, Mariana: «En septiembre *Solo Pa’Ellas* regresa al Teatro Escena 8». In: *Revista Sala de Espera Venezuela* (2/9/2013). https://www.saladeespera.com.ve/en-septiembre-solo-pa-ellas-regresa-al-teatro-escena-8/ [Consultado el 22 de enero de 2021].
Calvo, Azier: «1928 ‹Estudios Cinematográficos Lara›, Barquisimeto, Estado Lara». Ediciones FAU UCV 2018. https://fundaayc.wordpress.com/2018/11/08/1928%E2%80%A2-estudios-cinematograficos-lara-barquisimeto-estado-lara/ [Consultado el 30 de marzo de 2021].
Carpio Olivo, Indira: «El Conac ya es historia». Caracas: Aporrea 2008. http://www.aporrea.org/actualidad/n114051.html [Consultado el 19 de diciembre de 2020].
Carreño, Prensa Teatro Teresa: «Vuelve *A Barrio Vivo*». Caracas: Aporrea 2005. https://www.aporrea.org/actualidad/n58082.html [Consultado el 10 de mayo de 2021].
Carrillo, Carmen Virginia: «Grupos artístico-literarios en la Venezuela de los años sesenta». In: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 44 (2007), pp. 59–81.
Castillo, Carlos/Ramón Lameda, et al.: *Presencia de seis dramaturgos: La petrica; Se solicita una mano para el general; Reina de bastos; La pasión de San Gabriel Arcángel según el apostol Don Jimeno, o, bajo la copa de oro en copa de oro; El ascenso*. Maracay [Venezuela]: Gobernación del Estado Aragua 1982.
Castillo, Susana: «Latin American Theater Review 10/2, Spring 1977». In: *Mester* 6, 2 (1977), p. 124. https://doi.org/10.5070/M362013591.
Castillo, Susana: *El «desarraigo» en el teatro venezolano: marco histórico y manifestaciones modernas*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas 1980.
Castillo, Susana: «El juego: Texto dramático y montaje». In: *Latin American Theatre Review* 14, 1 (Fall 1980), pp. 25–33. http://journals.ku.edu/latr/article/view/426 [Consultado el 20 de enero de 2021].
Castillo, Susana: «Un friso histórico: la obra de César Rengifo». In: *Conjunto*, 49 (1981), pp. 35–46.
Castillo, Susana: «Presencia de la Mujer en el Teatro: El Caso Venezolano». In: *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies* 2, 2 (1992), pp. 71–88.
Cavallo, Bartolomé: «Dramaturgia en Revolución». In: *Petroglifos. Revista Crítica Transdisciplinar* 1, 1 (2018), pp. 7–13. http://petroglifosrevistacritica.org.ve/revista/dramaturgia-en-revolucion/ [Consultado el 10/10/2021].
Chalbaud, Román: «Los ángeles terribles». In: Carlos Miguel Suárez Radillo (ed.): *13 Autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1971, pp. 111–178.
Chalbaud, Román (Director): *Caín adolescente*. Venezuela: Allegro Films 1959. 102 min.
Chalbaud, Román (Director): *El pez que fuma*. Venezuela: 1977. 120 min.
Chalbaud, Román/Isaac Chocrón, et al.: *Triángulo*. Caracas: Tierra Firme 1962.
Chocrón, Isaac: *Animales feroces*. Caracas: Editorial Grafos 1963.

Chocrón, Isaac: *Asia y el lejano oriente*. Caracas: Arte 1966.
Chocrón, Isaac: *Teatro: El quinto infierno, Amoroso o una mínima incandescencia, Animales feroces*. Caracas: Dirección de Cultura Universidad Central de Venezuela 1968.
Chocrón, Isaac: *La Revolución*. Caracas: Ediciones Tiempo Nuevo 1972.
Chocrón, Isaac: *Nueva crítica de teatro venezolano*. Caracas: Fundarte 1981.
Chocrón, Isaac: «El juego de Mariela Romero». Buenos Aires: Alternativa Teatral 2015. http://www.alternativateatral.com/obra25570-el-juego [Consultado el 10 de mayo de 2021].
Ciudad Caracas: «Manuelita». In: *Alba Ciudad* (8/5/2017). https://albaciudad.org/2017/05/la-revolucion-en-escena-ninas-y-ninos-constituyentistas/ [Consultado el 10 de mayo de 2021].
Cooney, Ray: *Taxi a due piazze*. Milano: Fabbri Editori 2007.
Cordido, Enver (Director): *Compañero Augusto*. Venezuela: 1976. 96 min.
Cultural, Trasnocho: «Diógenes y las Camisas Voladoras». Caracas: Trasnocho Cultural 2011. https://www.trasnochocultural.com/product/diogenes-y-las-camisas-voladoras/ [Consultado el 2 de noviembre de 2020].
Dale, Mariluz C.: *Amábilis Cordero, pionero del cine nacional*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República 1983.
Dauster, Frank: «Tres piezas de teatro hacia mañana y Los fantasmas de Tulemón». In: *Revista Iberoamericana* XLII, 94 (Enero-Marzo 1976), p. 140.
Deleuze, Gilles: «¿Qué es un dispositivo?». In: Gilles Deleuze (ed.): *Michel Foucault, filósofo*. España: Gedisa 1999, pp. 155–163.
Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos 1988.
Derrida, Jacques: *La diseminación*. Madrid: Fundamentos 1971.
Dimeo, Carlos: «Crisis estatal, crisis cultural, crisis teatral». Valencia: Valencia.com.ve 2005. http://valencia.com.ve [Consultado el 14 de julio de 2020].
Dimeo, Carlos: In: «Dos modernidades en el teatro venezolano (César Rengifo: La Esquina del Miedo y Rodolfo Santana: Mirando al tendido)». In: El resplandor de las sombras. Maracay: La Campana Sumergida 2006, pp. 105–122.
Dimeo, Carlos: *El resplandor de las sombras*. Maracay: La Campana Sumergida 2006.
Dimeo, Carlos: «Poéticas de las prácticas escénicas en Venezuela». Praga: Instituto de Estudios Teatrales de Praga 20 de octubre 2011.
Dimeo, Carlos: *Marco Antonio Ettedgui: poéticas teatrales pos(t)modernas: (sacralización y carnavalización dialogismo y polifonía)*. Lublin: La Campana Sumergida Editorial 2013.
Dimeo, Carlos: «Performance DADA su historia y su búsqueda». In: Adriana Jastrzębska/ Katarzyna Szoblik (eds.): *La espiritualidad en América Latina*. Varsovia: Polish Institute of World Arts Studies & La Campana Sumergida Editorial 2019, pp. 101–122.
Dominici, Pedro César: *Amor rojo: el drama de las multitudes*. Buenos Aires: Pellegrini impresores 1951.
Duno-Gottberg, Luis: «Mala Conductas: Nuevos sujetos de la política popular venezolana». In: *Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología* 22, 2 (abril-junio 2013), pp. 265–275.
Durbin, Joyce Lee: *La dramaturgia de Isaac Chocrón*. [Tesis de Doctorado]. Texas: Texas Tech University 1988.
Dürrenmatt, Friedrich: *Los físicos: Comedia en 2 actos*. Madrid: Escelicer 1969.
Duvignaud, Jean: *Sociología del teatro; ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica ^{3}1981.
Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama 1967.

Eliade, Mircea: *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid, Buenos aires: Alianza, Emecé 1972.

Española, Real Academia: «Diccionario de la lengua española». [versión 23.4 En línea]: Real Academia Española, [23]2020.

Esslin, Martin: *El Teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral 1966.

Feo, Iván/Antonio Llerandi (Directores): *País Portátil*. Venezuela: Ficciones C.A. 1979. 103 min.

Festival Internacional de Teatro, Venezuela Presidencia de la República Consejo Nacional de la Cultura Ateneo de Caracas: «VI Festival Internacional de Teatro, Caracas, 1983: 24 de abril al 9 de mayo». [Caracas], 1983.

Feyerabend, Paul K.: *Contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Barcelona etc.: Ariel 1974.

Finkielkraut, Alain: *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama [8]2004.

Foucault, Michel: *Arqueología del saber*. México; Madrid: Siglo XXI [3]1976.

Foucault, Michel: *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta y Endymión [3]1992.

Foucault, Michel: *Nietzsche, genealogía de la historia*. Valencia: Pre-Textos [2]1992.

Foucault, Michel: *Dits et écrits: 1954*–1988, vol. III: *1976–1979*. París: Gallimard 1994.

Fraga, Carlos/Tomás Onaindiaía, et al.: «Ideales encontrados; Baile de sombras; Cuatro esquinas». In: VII, 12 (1983).

Fromm, Erich: *Anatomía de la destructividad humana*. México: Siglo Veintiuno 1986.

Galindo, Dunia: *Cartelera teatral caraqueña 1958–1983*. [Tesis Doctoral]. Caracas: Universidad Central de Venezuela 1989.

Gallegos, Rómulo: «El motor». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bid & co. editor 2014, pp. 825–902.

García, Sonia: «Teatro y música en Cumaná. Siglo XIX». In: *Anuario de Estudios Bolivarianos* XII, 13 (2006), pp. 39–63.

Gené, Juan Carlos: *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor 1994.

Genette, Gérard: *Palimpsestes = Palimpsestos: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982.

Genette, Gérard: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus 1989.

Girard, René: *La violencia y lo sagrado*. Caracas: Universidad Central de Venezuela 1975.

Girard, René: *El chivo expiatorio*. Barcelona: Editorial Anagrama 1986.

Girard, René: *El sacrificio*. Madrid: Encuentro 2012.

Golding, William: *El señor de las moscas*. Madrid: Alianza 1996.

González Medina, Edgardo: *Venezuela, capitalismo de estado, reforma y revolución*. Caracas: EUMED.NET 2007. eumed.net/libros/2007a/244/ [Consultado el 03 de abril de 2020]

Gramsci, Antonio: *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva visión 1972.

Grompone, Romeo/Alberto Adrianzén, et al.: *Instituciones políticas y sociedad: lecturas introductorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos 1995.

Grupo, El Nuevo (ed.): *Teatro 2: Coloquio de hipócritas (Paul Williams), Amelia de Segunda Mano (Gilberto Agüero), J.C. Mártir (Larry Herrera Mena)*. Editado por François Moanack V. Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo, 1978.

Guevara, Ernesto: *La guerra de guerrillas. Pasajes de la guerra revolucionaria*. Buenos Aires: Ediciones Cepe 1973.

Guevara, Ernesto: *El hombre nuevo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Coordinación de Humanidades 1978.

Hermoso Suárez, José Daniel: «La globalización, el teatro y el proceso cultural en la Venezuela de los años setenta». In: *Antología de la dramaturgia del teatro experimental de Venezuela*. San Carlos de Cojedes: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Fondo Editorial Teatro de Venezuela 2004, pp. 5–21.
Hernández, Tulio: «Presentación general del diagnóstico venezolano». In: *Cultura, Democracia y Constitución*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana 1999, pp. 3–22.
Ímber, Sofía (Director) *Solo con Sofía: Entrevista con Elisa Lerner*. Caracas: Radio Caracas Televisión [16 de marzo de 1976] 1976. 60 min.
Jáuregui, Julio/Juan José Herrera Mejías, et al.: *Reina de bastos; Locura es; Principio de Partida*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro: Presidencia de la República de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura 1983.
Jerez Farrán, Carlos: «Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: El teatro satírico burlesco y el teatro absurdista». In: *Latin American Theater Review (LATR)* 22, 2 (01 de marzo 1989), pp. 59–71.
Klaus, Pörtl/Luis Chesney Lawrence: «Luis Chesney Lawrence (Venezuela, 1944)». In: Hartwig Susanne/Pörtl Klaus (eds.): *La voz de los dramaturgos*. Berlín, New York: Max Niemeyer Verlag 2009, pp. 101–108.
Kohut, Karl (ed.): *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano*. Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert; Iberoamericana 1999.
Kristeva, Julia: *El Lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos 1987.
La Candelaria, Grupo Teatral: *Guadalupe años sin cuenta: creación colectiva del grupo La Candelaria*. La Habana: Casa de las Américas 1976.
Lander, Edgardo/Pablo Navarrete: *La política económica de la izquierda latinoamericana en el gobierno. Venezuela*. Amsterdam: Havens Center/Rosa-Luxemburg-Stiftung/Transnational Institute 2007.
Lanz, Rigoberto: «El arte de pensar sin paradigmas». In: *Enlace* 4, 3 (2007), pp. 93–102. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152007000300007&lng=es&tlng=es.
Lecuna, Vicente: «La Caracas iletrada: A partir del *Diario* de Ángel Rama». In: *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 14 (enero-diciembre 2004), pp. 39–67.
Lehmann, Hans-Thies: *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.2013.
Lerner, Elisa: *Vida con mamá*. Caracas: Monte Ávila Editores 1976.
Lerner, Elisa: «Miss Venezuela: Otra fracasada versión de El Dorado». In: *Crónicas ginecológicas*. Caracas: Línea Editores Caracas 1984, pp. 29–36.
Levi, Primo: *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik editores 1989.
Loreto López, Víctor: *La musa de los pobres, los albatros de Baudelaire o el ultimo panfleto*. Caracas: Ministerio de la Cultura; Consejo Nacional de la Cultura [Original de 2005] 2006. Drama.
Loreto López, Víctor: «Teatros en revolución o la revolución en el teatro». Por Carlos Dimeo. abril, 2013.
Lotman, Iuriï Mijaïlovich: *La semiosfera: I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Valencia: Cátedra; Universitat 1996.
Mao, Tse-Tung: *Sobre la guerra prolongada*. La Habana: Editora Política 1963.

Márceles Daconte, Eduardo: «Caracas: Escenario del Mundo (V Festival Internacional de Teatro)». Review of https://journals.ku.edu/latr/article/view/473. In: *Latin American Theater Review (LATR)* 15, 1 (September 1981), pp. 73–83.
Martínez, María Cristina: «La política no es solo para los grandes». Caracas: Ciudad CCS Revolución a diario 2010 (Consultado el 10 febrero de 2020).
Medina, Carlos: «Yo soy Carlos Marx». In: *Diverso Magazine* (2/2012). https://www.diversomagazine.com/2012/02/yo-soy-carlos-marx.html [Consultado el 10 febrero de 2020].
Mijares, Augusto: *La evolución política de Venezuela, 1810–1960*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires 1967.
Mijares, Enrique: «Enfermos de esperanza». In: *Revista Tramoya*, 57 (1998), pp. 147–172. http://hdl.handle.net/123456789/4480 [Consultado el 21 de noviembre de 2020].
Monasterios, Rubén: *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1975.
Monasterios, Rubén: «Rajatabla. La estética del poder». In: Blanca Sánchez/David Rojas (eds.): *Rajatabla: 20 años de vida para el teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1991, pp. 387–395.
Montes, Carmen Márquez: *La dramaturgia de Isaac Chocrón: experiencia del individualismo crítico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela – Facultad de Humanidades y Educación/Comisión de Estudios de Postgrado 2000.
Moreno Uribe, Edgar Antonio: «Javier Vidal revive a Diógenes Escalante». Caracas: Revista Vaya al Teatro 2011. https://vayaalteatro.com/javier-vidal-revive-a-di-genes-escalante/ [Consultado el 10 de abril de 2021].
Moreno Uribe, Edgar Antonio/Rodolfo Santana: *Rodolfo, ¿Cómo es Santana?*. Caracas: Vadell Hermanos Editores 1995.
Moreno, Xiomara/Carlos Sánchez Delgado, et al.: *Gárgolas; Zalamera; Fragata del Sol*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro 1983.
Morgenfeld, Leandro: «Nuestra América frente a la reactualización de la doctrina Monroe». In: Casandra Castorena/Marco A. Gandásegui, et al. (eds.): *Estados Unidos contra el mundo: Trump y la nueva geopolítica*. Buenos Aires: CLACSO 2018, pp. 217–236.
Morin, Edgar: *Pensar la complejidad: crisis y metamorfosis: escritos seleccionados*. València: Universitat de València 2010.
Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*. Madrid: Alianza Editorial 1971.
Nietzsche, Friedrich: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida: [II intempestiva]*. Madrid: Biblioteca Nueva [3]2010.
Niño, Jairo Aníbal: «El Monte Calvo». In: *Antología colombiana del teatro de vanguardia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura 1975, pp. 101–136.
Niño, Jairo Aníbal: «La madriguera». In: *Conjunto (La Habana)*, 52 (1982), pp. 39–58.
Noriega, Simón: *Venezuela en sus artes visuales*. Mérida: Edición de autor 2001.
Noticias, Últimas: «TEATRO-VENEZUELA: Festival de Caracas contra viento y marea». Caracas: Últimas Noticias 2004. https://ipsnoticias.net/2004/03/teatro-venezuela-festival-de-caracas-contra-viento-y-marea/ [Consultado el 02 de marzo de 2020].
Pellettieri, Osvaldo: *El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 1995.
Peña, Edilio: *Resistencia, El círculo*. Caracas: Monte Ávila Editores 1975.
Peña, Edilio: *Resistencia: (o un extraño sueño sobre la tortura de Pablo Rojas)*. Caracas: Monte Ávila Editores [Original de 1973] 1975.
Peña, Edilio: «Los pájaros se van con la muerte». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bib & co. editor 2015, pp. 2021–2054.

Perdomo, Alicia: «Monólogos en el vasto silencio del escenario». In: *Ciberayllu* (21/10/2004). https://andes.missouri.edu/andes/especiales/ap_elisalerner.html [Consultado el 25 de octubre de 2021].
Pérez Ariza, Carlos/Morelba Domínguez, et al.: *El Guaguancó valiente*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro 1983. http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/29030787.html.
Pérez, Gennys: *Yo soy Carlos Marx*. Caracas: El Perro y la Rana 2007.
Pérez, Gennys: «Teatros en revolución o la revolución en el teatro». Por Carlos Dimeo. marzo, 2013.
Pianca, Marina: *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental 1959–1989*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature 1990.
Pinto, Gilberto: *Pacífico 45*. Valencia: Venediciones 1972.
Pinto, Gilberto: *El confidente*. Caracas: Venediciones 1987.
Pinto, Gilberto: *La muchacha del blue-jeans*. Caracas: Edición Personal 1987.
Pinto, Gilberto: *Teatro I: Pacífico 45, El confidente, La noche de San Juan, la muchacha del blue-jeans*. Caracas: [CONAC – Consejo Nacional de la Cultura] 1987.
Pinto, Gilberto: *La visita de los generales*. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes (FUNDARTE) 2006.
Pinto, Gilberto: «Los fantasmas de Tulemón». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bid & co. editor 2014, pp. 2055–2124.
Piñera, Virgilio: «Piñera teatral». In: *Teatro Completo*. La Habana: Ediciones R 1960, pp. 7–30.
Piñeres, Darío/Carlos Castillo (Directores): *Orgasmos al desnudo*. Venezuela: [1 de septiembre] 2010. 120 min.
Piscator, Erwin: *Teatro político*. Madrid: Ayuso 1976.
Pocaterra, José Rafael: *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1990.
Hugo Prieto: «Elisa Lerner: ‹El venezolano sigue creyendo en actos de magia›». In: *Prodavinci* (12/02/2017). https://historico.prodavinci.com/2017/02/12/vivir/elisa-lerner-el-venezolano-sigue-creyendo-en-actos-de-magia-por-hugo-prieto/ [Consultado el 15 de agosto de 2021].
Puerta, Jesús: *El zoológico de Nietzsche*. Ecuador: Centro de Estudio Sociales de América Latina 2021.
Quintero Montiel, Inés Mercedes: *La conjura de los mantuanos: último acto de fidelidad a la monarquía española: Caracas 1808*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello 2002.
Rangel, Carlos: *Del buen salvaje al buen revolucionario*. Caracas: Monte Ávila Editores 1976.
Rangel, Domingo Alberto: *Proceso del capitalismo venezolano*. Valencia: Universidad de Carabobo ²2003.
Rengifo, César: *Teatro: Buenaventura Chatarra, El vendaval amarillo, Estrellas sobre el crepúsculo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela 1967.
Rengifo, César: *Tetralogía del petróleo (Las Mariposas de la Oscuridad (1951–1956), El Vendaval Amarillo (1952)*, *El Raudal de los Muertos Cansados (1965, 1969), Las Torres y el Viento (1969)*. Caracas: Monte Ávila Editores 2010.
Rengifo, César/José Mujica Rojas: *César Rengifo: a viva voz*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte ²2013.
Rengifo, César/Alberto Rowinsky, et al.: *Un tal Ezequiel Zamora; Reunión de Muertos en Familia; Primavera*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro: Presidencia de la República de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura 1983.

Reynoso, Carlos: *Modelos o metáforas: crítica del paradigma de la complejidad de Edgar Morin*. Buenos Aires: Editorial Sb 2009.
Ricoeur, Paul: *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis 1977.
Rivera-Rodas, Oscar: «Rodolfo Santana: espectador de su tiempo». In: *Conjunto*, 168 (07 2013), pp. 19–30.
Rodríguez, Orlando: «Rómulo Gallegos y la dramaturgia». In: *Theatron* 1, 2 (1993), pp. 5–8.
Rojas, Daniel Alfonso. *Quiero ser protagonista*. Caracas.
Rojas Uzcátegui, José de la Cruz: «Ricardo Acosta: Teatro y poesía». In: *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 02-03 (12/1989), pp. 187–191.
Rojas Uzcátegui, José de la Cruz: *Ensayos sobre teatro*. [Trabajo de Ascenso]. Mérida: Universidad de Los Andes 1995.
Romero, Mariela: «El juego». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bib & co. editor 2014, pp. 1990–2020.
Romero, Norjhira/Eduardo Villasmil: «La Genealogía como método histórico-filosófico para el estudio de la cultura organizacional pública». Teoría crítica y filosofía. In: *Encuentros. (Revista de Ciencias Humanas, Teorías Social y Pensamiento Crítico* Año 6, 7 (enero-julio 2018), pp. 91–114. Universidad Nacional Experimental «Rafael María Baralt».
Rotker, Susana: *Isaac Chocrón y Elisa Lerner: los transgresores de la literatura venezolana (reflexiones sobre la identidad judía)*. Caracas: FUNDARTE: Alcaldía del Municipio Libertador 1991.
Rozenthal, Geneviève: «Caracas, Tercer Festival Internacional de Teatro». Review of https://journals.ku.edu/latr/article/view/264. In: *Latin American Theater Review (LATR)* 10, 1 (septiembre 1976), pp. 65–71.
Ruiz Pérez, Pedro: «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza». In: *Anales de Literatura Española* (1986–1987), Separata, 5 (1987), pp. 479–494. https://doi.org/10.14198/ALEUA.1986-1987.5.24.
Salaün, Serge: «Muerte y resurrección de la tragedia (1900–1936)». In: *Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC)* (octubre 2007), pp. 8–22.
Sánchez, Blanca/David Rojas (eds.): *Rajatabla: 20 años de vida para el teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
Santana, Rodolfo: *La muerte de Alfredo Gris: teatro*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades 1968.
Santana, Rodolfo: *Nuestro padre Drácula, El sitio, Las camas: teatro*. Caracas: Monte Ávila Editores 1969.
Santana, Rodolfo: «Tiránicus». In: *8 [i.e. Ocho] piezas cortas de teatro*. Caracas: Editorial Universidad de Carabobo 1974, pp. 101–127.
Santana, Rodolfo: *Tarántula*. Caracas: Monte Ávila Editores 1975.
Santana, Rodolfo: «La horda». In: *Piezas Perversas*. Caracas: Fundarte 1978, pp. 7–69.
Santana, Rodolfo: *Piezas perversas*. Caracas: Fundarte 1978.
Santana, Rodolfo: *Mirando al tendido: y otras obras de Rodolfo Santana*. Caracas: Banco Central de Venezuela 1987 1992.
Santana, Rodolfo: «El animador». In: *Los ancianos; El animador; Historias de Cerro Arriba; La empresa perdona un momento de locura; Gracias José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los favores recibidos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana 1998, pp. 83 –146.
Santana, Rodolfo: *Siete piezas de teatro*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte 2011. Dramaturgia, teatro.

Scaraffuni, Luciana: «El teatro militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973–1985)». In: *Arteologie*, 8 (2016), pp. 1–14. https://doi.org/10.4000/artelogie.422.

Silva, Ludovico: *El estilo literario de Marx*. Ciudad de México: Siglo XXI [3]1978.

Skocpol, Theda: «Bringing the State back in strategies of analysis in current research». Traducido por Fabián Chueca. In: D. Rueschemeyer/T. Skocpol (comps.)/B. Evans (ed.): *Bringing the State Back*. Cambridge: Cambridge University Press 1985, pp. 3–43.

Skocpol, Theda: «El Estado regresa al primer plano: Estrategias de análisis en la investigación actual». Traducido por Fabián Chueca. In: Romeo Grompone (ed.): *Instituciones políticas y sociedad. Lecturas introductorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP) 1995, pp. 92–129.

Smith, María Celeste: «Pasaje al acto – acto: ¿cambio en la posición del sujeto?». Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología, Acta Académica 22 al 25 de noviembre 2011.

Suárez Radillo, Carlos Miguel: *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores 1971.

Susana, Castillo: «Presencia de la Mujer en el Teatro: El Caso Venezolano». In: *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies* 2, 2 (1992), pp. 71–88.

Torre-Espinosa, Mario de la: «La influencia de las vanguardias francesas en el teatro Pánico de Fernando Arrabal». In: *Impossiblia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 17 (2018), pp. 219–244.

Torrence, Miguel: *Libro de las tres etapas*. 18 de marzo 2016. Valencia: Teatro Arlequín.

Torrence, Miguel/Ramón Lameda, et al.: *Antología de la dramaturgia del teatro experimental de Venezuela*. San Carlos, Cojedes: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Fondo Editorial Teatro de Venezuela, Escuela Regional de Teatro del Estado Cojedes septiembre 2004.

Troyano, Margarita: «*Fiésole* y *Profundo* en el teatro de J. I. Cabrujas». In: Isaac Chocrón (ed.): *Nueva crítica de teatro venezolano*. Caracas: FUNDARTE 1981, pp. 57–70.

Trujillo, Manuel/Luis Britto García, et al.: *Los siete pecados capitales: La avaricia, La gula, La lujuria, La pereza domina Timbuctú, Conversaciones en torno a la envidia o casi, La soberbia milagrosa del General Pío Fernández, La cenicienta de la ira*. Caracas: Monte Ávila Editores 1974.

Turner, Victor Witter: *Simbolismo y ritual*. Lima: Departamento de Ciencias Sociales, Área de Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú 1973.

Ulive, Ugo: *Teatro: Prueba de fuego; Reynaldo; Baile de máscaras*. Caracas: FUNDARTE 1985.

Ulive, Ugo: «Diez años de la Compañía Nacional». In: *Theatron* 3, 5 (1995), pp. 56–57.

Urgelles, Thaelman (Director): *Los pájaros se van con la muerte*. Venezuela: Cinematográfica Blancica 2011. 110 min.

Useche, José Luis/Adriana Gavini (Directores): *La herencia del tío Frank*. 2013. 90 min.

Uslar Pietri, Arturo: *Golpe y estado en Venezuela*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma 1992.

Uslar Pietri, Arturo: «El dios invisible». In: Leonardo Azparren Giménez (ed.): *Clásicos del teatro venezolano*. Caracas: bid & co. editor 2015, pp. 1671–1726.

Uslar Pietri, Arturo/Ricardo Lombardi, et al.: *La tebaida; Pedazos; La misa profana*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales de Teatro 1983.

Verdugo Cárdenas, Jackelin: *Tras las huellas vanguardistas de Hugo Mayo*. [Tesis de doctorado]. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar 1995.

Vidal Pradas, Javier: *Diógenes y las camias voladoras: (opus XVII)*. Caracas: Editorial Melvin 2011.

Vonasek, Perla/Martínez Carlota Muñoz, et al.: *Ella cantaba boleros; Que Dios la tenga en la gloria; Estados circulares; Cárcel: obra en un acto y dos cuadros*. Caracas: Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro 1983.

Walsh, Rodolfo J.: *La granada*. Buenos Aires: J. Alvarez 1965.

Weber, Max: *La política como profesión*. Madrid: Colección Austral 1992.

Weber, Max: *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial 2015.

Índice de nombres

https://doi.org/10.1515/9783110795936-010